

Reinhard Haverkamp. Auf Gegenseitigkeit

/

FrommannscherSkulpturenGarten 2015

3. Juni — 19. Juli 2015



Reinhard Haverkamp. Auf Gegenseitigkeit

/

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Reinhard Haverkamp. Auf Gegenseitigkeit im Frommannschen
SkulpturenGarten 2015, Frommannsches Anwesen Jena
3. Juni — 19. Juli 2015

Inhaltsverzeichnis

**Seite 06 – Seite 09 Vorwort: Im Spannungsfeld
der Disziplinen** Philipp Schreiner

Seite 11 – Seite 17 Einführung Linn Burchert

**Seite 18 – Seite 19 Reinhard Haverkamp
Künstlersteckbrief**

**Seite 20 – Seite 2 Soziologie und Kunst –
Von Gegenseiten und
Gegenseitigkeit** Oliver Wurzbacher

**Seite 28 – Seite 31 Gedankenspiele I: Kreislauf.
Eine Skulptur.** Ella Magdalena Sophie Falldorf

**Seite 32 – Seite 33 Gedankenspiele II:
Medusa** Rebekka Marpert

**Seite 34 – Seite 39 Im Schwimmbad sollte man
es nicht einsetzen** Interview mit Prof. Dr. Markus

Rettenmayr, Lehrstuhl für Metallische Werkstoffe

**Seite 40 – Seite 45 Eisenmangel macht noch
keine Blutarmut** Philipp Schreiner

**Seite 46 – Seite 48 Gedankenspiele III:
Natürliche Anthropogenität**

Marco Welnowski und Linn Burchert

**Seite 49 – Seite 53 Der Zwang zum Zweck.
Dualität als normatives Prinzip** Anne Zühlke

**Seite 54 – Seite 71 Kommentierter Bildteil
aus unterschiedlichen Disziplinen**

Seite 72 – Seite 73 Vita Reinhard Haverkamp

Seite 74 – Seite 75 Impressum

Im Spannungsfeld der Disziplinen

/

Vorwort

Schreiben über Kunst gehört zu den elementaren Fertigkeiten, über die Studierende der Kunstgeschichte & Filmwissenschaft und vergleichbarer Fächer am Ende des Studiums verfügen sollten. Im Rahmen dieses Projektes bekamen Studierende verschiedener Fachrichtungen die Gelegenheit, Texte zu schreiben, die sich an eine Öffentlichkeit richten. Sie haben unterschiedliche Perspektiven auf die Ausstellung Auf Gegenseitigkeit des Bildhauers Reinhard Haverkamp im Frommannschen Garten erstellt und sich im gemeinsamen Schreiben über Kunst erprobt.

Der „FrommannscheSkulpturen-Garten“ ist ein Ausstellungsformat des Lehrstuhls für Kunstgeschichte, das 2012 von Prof. Dr. Verena Krieger in Kooperation mit dem Jenaer Kunstverein e.V. ins Leben gerufen wurde und jährlich stattfindet. Die diesjährige Ausgabe bot Anlass, in Eigeninitiative einen Beitrag dazu zu leisten. Durch das studentische Projekt wird zugleich die Möglichkeit

gesucht und wahrgenommen, die Lehre an der Universität um einen praktischen Aspekt zu erweitern und Raum für neue Erfahrungen, Experimente und eigene Schreibversuche zu bieten. Eine Orientierung an gängigen Praktiken in Forschung und Lehre schließt sich dadurch aber keineswegs aus.

Interdisziplinarität ist das Wort der Stunde im akademischen Betrieb. „Kulturelle Ambiguität“, „Kartographie zwischen Kunst und Wissenschaft“, „Zur Ästhetik und Kunstkritik Walter Benjamins und Theodor W. Adornos“, „Kunst und Umwelt“, „Dante Alighieri – Poesie und Malerei“ oder „Mythos und Identität“ sind nur einige der interdisziplinären Veranstaltungen, die in den letzten Semestern im Lehrangebot am Kunsthistorischen Seminar der Universität Jena Grenzen der eigenen Disziplin verschwimmen ließen oder gar erweiterten.

Historisch und geographisch steht man damit in einer mindestens 200 Jahre alten Tradition: Die Jenaer Frühromantiker waren davon über-

zeugt, dass Physik und Metaphysik vereinbar seien, dass die vereinzelte Naturerscheinung Rückschlüsse auf das Allgemeine der Natur zulasse, weshalb viele Wissenschaftler im Umkreis der Romantik nach einem ganzheitlichen Weltverständnis suchten. Allen voran Friedrich von Hardenberg, besser bekannt als Novalis, der die Einheit von Wissenschaft, Natur und Leben suchte. Unter dem von ihm geprägten Begriff der Totalwissenschaft, war es sein innerer Antrieb, die Wissenschaften nicht länger zu trennen, sondern sie in einer Synthesis zusammenzuführen, Verbindungen und Analogien herzustellen.

In der Zeit zwischen 1798 und 1830 zählte das Anwesen Frommannsches Haus, unter dem Bewohner und nunmehr Namensvater für das Gebäudeensemble, Carl Friedrich Ernst Frommann, zum geistigen Zentrum der Stadt Jena. Prof. Dr. Klaus Manger vom Institut für Germanistische Literaturwissenschaft nennt es den „Treffpunkt der größten Geister ihrer Zeit aus Universität, Literatur, Kunst“⁰¹ und regt darüber hinaus an:

Jedwede Nutzung des historisch und atmosphärisch einzigartigen Gebäudeensembles Frommannsches Haus muß seinem einstigen Charme und Geist verpflichtet

bleiben. Der geistesgeschichtlich singuläre Treffpunkt von Frommanns „Guter Stube“, der Dichter, Schriftsteller, Philosophen, Juristen, Ärzte, Naturwissenschaftler, Künstler zusammenführte, bildet gedanklich wie räumlich den Mittelpunkt des Anwesens. [...] Für die geisteswissenschaftlichen Disziplinen bedeutet die überragende Rolle, die Jena vor zweihundert Jahren in der Kultur- und Geistesgeschichte gespielt hat, ein unvergängliches Vermächtnis.⁰²

Was soll mit diesem Vermächtnis, dieser Tradition passieren? Ist sie auferlegt oder ‚renaissiert‘ sie frei, ist sie hilfreich oder verstellt sie Wege? Sie ins Hier und Jetzt zu integrieren, könnte eine Möglichkeit sein. Die Ausschreibung für das interdisziplinäre Katalogprojekt zur Ausstellung Auf Gegenseitigkeit richtete sich vornehmlich, aber nicht ausschließlich, an Studierende der Institute Volkskunde / Kulturgeschichte, Phi-

losophie, Germanistische Literaturwissenschaft sowie Kunstgeschichte, die Lust haben, sich aus Perspektive ihres jeweiligen Faches mit Kunst auseinanderzusetzen und über Kunst zu schreiben. Vornehmlich deswegen, weil sie alle um das Frommannsche Anwesen angesiedelt sind, sie örtlich (und historisch) miteinander verbunden sind, dies aber nicht die einzige Verbindung bleiben soll. Nicht ausschließlich deswegen, weil Interdisziplinarität eben auch bedeutet, Geisteswissenschaft und Naturwissenschaft in einen Dialog treten zu lassen.

Demzufolge setzt sich die Redaktion dieses Begleitheftes aus Studierenden verschiedenster Fachrichtungen zusammen und vermittelt vielfältige Impulse der Kunstvermittlung, Kunstbetrachtung und Kunsttheorie. Unter tatkräftiger Mitarbeit von Linn Burchert, Kuratorin der Ausstellung und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte, bekamen die TeilnehmerInnen die Möglichkeit, AutorInnen eines Redaktions-Teams zu werden, die eigene Textbeiträge leisten, das inhaltliche Konzept mitgestalten und am kompletten Ablauf und Prozess des werdenden Katalogs dabei zu sein, mitzureden, mitzudenken, mitzuarbeiten und mitmizusetzen.

Daraus ergab sich folgendes Spannungsfeld der Disziplinen:

Eine grundlegende kunsthistorische Verortung der Werke Reinhard Haverkamps und deren Situierung innerhalb moderner Skulptur und Plastik finden Sie in einem einleitenden Text von Linn Burchert. Die Kuratorin der Ausstellung eröffnet damit die vielseitig zusammengestellte Publikation mit einem genuin kunsthistorischen Text.

Oliver Wurzbacher beschäftigt sich in seinem Essay „Soziologie und Kunst – Von Gegenseiten und Gegenseitigkeit“ aus einer kunstsoziologischen Perspektive mit dem Zusammenspiel von Ausstellungsort, Werk und BetrachterIn.

Unter der Überschrift „Eisenmangel macht noch keine Blutarmut“ wird die Bedeutung der Materialien im Werkprozess Haverkamps untersucht. Ergänzt und bereichert wird diese Perspektive durch ein vorangestelltes Experteninterview, in dem der Leiter des Lehrstuhls für Metallische Werkstoffe an der FSU, Prof. Dr. Markus Rettenmayr, Antworten zu den Charakteristika und der inneren Struktur der von Reinhard Haverkamp verwendeten Materialien gibt.

Im abschließenden Beitrag widmet sich Anne Zühlke der „Dualität als normativem Prinzip“ und fragt nach immanenten Spannungsverhältnissen, Spielarten und phänomenologischen Aspekten in den Werken.

In der Rubrik „Gedankenspiele“ werden Ansätze und Ideen verhandelt, die eine zusätzliche Sicht auf die Auseinandersetzung mit den Skulpturen Reinhard Haverkamps anregen.

Ella Magdalena Sophie Falldorf arbeitet exemplarisch am Ausstellungsstück Kreislauf und entführt uns dabei in die Kunstströmung des russischen Konstruktivismus.

Weitere Gedankenspiele betreiben Rebekka Marpert, die Ansätze für eine ikonographische Analyse der Skulptur Medusa formuliert sowie Linn Burchert und Marco Welnowski, die den dem Werk und der Ausstellung zugrundeliegenden Naturbegriff erörtern.

Komplettiert wird der kleine Katalog erst durch ein freies und kreatives Layout, das von der angehenden Kommunikationsdesignerin Kristin Schulze die gebührende gestalterische Präsenz verliehen bekommen hat.

Ich möchte mich ganz herzlich bei der Kuratorin der Ausstellung, Linn Burchert, bedanken, die dem Katalog und den Texten auf inspirierende Weise Kontur verliehen hat. Besonderer Dank gilt dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte, allen voran Prof. Dr. Verena Krieger, für das mir entgegengebrachte Vertrauen, dieses Publikationsprojekt umsetzen zu dürfen. Zu guter Letzt bedanke ich mich bei der gesamten Redaktion des Katalogs und allen, die zu dessen Umsetzung beigetragen haben, vielmals.

Philipp Schreiner

⁰¹ Klaus Manger, Das Anwesen Frommannsches Haus. Geschichte, Bedeutung, Nutzung, internes Papier, Institut für Germanistische Literaturwissenschaft, S. 2.

⁰² Ebd., S. 12.



Ansicht des Frommannschen Gartens

Einführung

/

Text

Linn Burchert

Wo sich im späten 18. Jahrhundert der Verleger Ernst Frommann und seine Frau Johanna mit renommierten Gästen wie Goethe und Schelling über naturphilosophische und künstlerische Themen austauschten, treten im seit 2012 jährlich stattfindenden Frommannschen Skulpturen Garten Kunst und Natur erneut in einen Dialog. Initiiert wurde das Projekt von Prof. Dr. Verena Krieger, Inhaberin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena in Kooperation mit dem Jenaer Kunstverein e.V. Der Garten des Frommannschen Anwesens als Ort des Austauschs und Dialogs wird in der Ausstellung Auf Gegenseitigkeit des Bildhauers Reinhard Haverkamp auf besondere Weise aufgegriffen. Im Fokus seiner Arbeiten stehen komplexe Beziehungssysteme, die auf gegenseitigen Spannungen sowie dem Mit- und Gegeneinander verschiedener Elemente und Materialien gründen.

Bei seiner Arbeit geht Haverkamp stets vom Material aus. Gleichsam leichte als auch leicht zugängliche Werkstoffe wie Edelstahl, Aluminium, Felgen und Holz bieten die Grundlage, mit den Materialeigenschaften zu experimentieren. Der Werkprozess kann in Analogie zu einer wissenschaftlichen Untersuchung verstanden werden. Um Ergebnisse zu erzielen, stellt Haverkamp sein Material auf die Probe, Erkenntnisse können schließlich nur gewonnen werden, wenn man Fragen an das Untersuchungsobjekt formuliert, es in neue Kontexte und in eine Versuchsanordnung stellt.

Diese Versuchsanordnung in Arbeitsprozess und -produkt ergibt sich aus der Konstruktionsweise der Arbeiten. Die Skulpturen sind nicht aus einem Stück geformt, sondern bestehen aus elastischen oder einer Kombination aus steifen und elastischen Komponenten. Die elastischen Elemente werden durch Stecksysteme und Drahtseile miteinander verbunden und dabei verbogen und

verformt. Der ‚gespannte Bogen‘ ist somit eine immer wiederkehrende Figur. An der Skulptur Dreiecksbeziehung lässt sich dieses Grundelement in seiner dynamischen Vervielfältigung besonders gut beobachten:

Aus einer zunächst zweidimensionalen Figur, einem linearen Rohrstab, wird mittels eines Drahtseils ein erster Bogen geformt. Durch die Anordnung zweier weiterer Bögen und durch die Spiegelung dieser Ausgangsfigur entsteht eine dreidimensionale, sechseckige Skulptur. Die sechs Spannbögen werden so zu zwei dreieckförmigen Spannelementen zusammengefasst, die von nur einem Seil in Form gehalten werden. Während die untere Formation Halt für die obere bietet, bestimmt die obere maßgeblich die Formgebung der Gesamtfigur. Alle Elemente befinden sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander, das sich aus der Elastizität des gewählten Materials und der Spannung als zugrundeliegendes Konstruktionsprinzip ergibt.

Reinhard Haverkamps Arbeiten zeugen von einem besonderen Verhältnis zu seinen Materialien und einem Faible für das Handwerkliche. 1954 in Reichenbach (Rheinland-Pfalz) geboren, entdeckte er früh seine Leidenschaft für den Modellbau und das Dreidimensionale. Von 1973 bis 1979 absolvierte er eine Ausbildung zum Kunsterzieher an der Kunstakademie Münster, an der die künstlerisch-praktische Tätigkeit mit einer pädagogischen Ausbildung verbunden wurde. Anschließend zog es Haverkamp nach Berlin. Dort studierte er zwischen 1979 und 1981

an der Hochschule für Künste und richtete sich einen Atelierraum ein. An der HdK stand ihm ein vielseitiges Angebot unterschiedlicher Werkstätten für Holz, Metall, Papier sowie Kunstwerkstätten zur Verfügung, in denen er mit verschiedenen Materialien und Techniken experimentieren konnte. In den 1990er Jahren ging Haverkamp zunächst mit einem längeren Arbeitsstipendium nach Norwegen, wo er sich anschließend langfristig, erst in Oslo und später in Bergen, niederließ. Den Kontakt zu Berlin hält er, vertreten durch die Galerie Blaue Stunde, weiterhin und präsentiert dort jährlich neue Arbeiten. Nicht nur im öffentlichen Raum, auch in Galerien stellt Haverkamp, sowohl in Norwegen als auch deutschlandweit, aus: Oft handelt es sich um temporäre Ausstellungen, doch auch größere Auftragsarbeiten für ortsbezogene, dauerhafte Werke sind Teil seines Oeuvres.

Anspruch des Frommannschen-Skulpturen Gartens war es von Anfang an, möglichst abwechslungsreiche skulpturale Positionen auszustellen, die es ermöglichen, über die Bedingungen von Skulptur und Plastik überhaupt nachzudenken. Dabei wurden mit Christoph Reichenbachs Harlekin-Variationen (2012), die durch eine fragile Körperlichkeit gekennzeichnet waren, der immateriellen Sound-Installation Susan Philipz' (2013) und den Vernestungen Liz Bachhubers (2014) bisher Arbeiten präsentiert, die in eine andere Tradition einzuordnen sind als die der raumfüllenden Monumentalskulptur. Auch der vierte Skulpturengarten

zeigt eine künstlerische Position, die sich von der blockhaften Skulptur abgrenzt, wenn auch noch einmal ganz anders als in den Jahren zuvor.

Haverkamps Skulpturen konstituieren sich nicht aus einer Gestaltung und Modellierung von Oberflächen. Nicht Masse, sondern Kontur steht im Vordergrund seiner skulpturalen Praxis. Die Formen erinnern höchstens entfernt an Gegenständliches, Symbolhaftes oder an Naturvorbilder. Ein Blick in die künstlerische Moderne zeigt, dass sich Haverkamp auf genuin moderne Probleme der Skulptur bezieht und unter Rückgriff auf diese eigene Lösungen entwickelt, die die Skulptur nicht nur um raumgreifende, sondern auch um energetische Qualitäten bereichert.

Historische Voraussetzung für die raum(um)greifende, aber nicht raumfüllende Skulptur ist die Entwicklung der abstrakten Skulptur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese entstand vor allem ausgehend von der kubistischen Malerei, in der durch die Gestaltung der simultanen Mehransichtigkeit von Objekten auf der zweidimensionalen Bildfläche traditionelle Raum- und Zeitkonzepte außer Kraft gesetzt wurden.



Pablo Picassos Gitarren-Skulptur von 1914 ist eines der bekanntesten und frühesten Beispiele für eine Skulptur, die dort Hohlräume und Leerstellen offen-

⁰¹ legt, wo im gegenständlichen Vorbild materialhafte Elemente vorhanden sind: Der Korpus der Gitarre wird unterbrochen und ein Einblick in das Innere der Figur gewährt. In den

folgenden Jahren und Jahrzehnten wird die blockhafte Skulptur immer weiter aufgebrochen und durch konkave und konvexe Formen ausgehöhlt und rhythmisiert. Grenzen zwischen Innen und Außen werden in der gegenseitigen Durchdringung der Dimensionen aufgelöst. Im Unterschied zu Haverkamp ist die frühe moderne Skulptur trotz der Einfügung von Hohl- und Leerräumen in ihren organischen Ausformungen vielfach sehr körperlich und massiv. Zudem erfüllt sie zumeist noch eine abbildende Funktion – man denke etwa an die Arbeiten Alexander Archipenkos.

Haverkamps Skulpturen konstituieren sich aus der Komposition feiner Liniengefüge, die keine privilegierte Ansicht vorgeben, sondern aus jeder Position heraus im Umschreiten eine immer andere, aber gleichwertige ästhetische Erfahrung versprechen. Bei Rudolf Belling wird die Allansichtigkeit der Skulptur vielleicht zum ersten Mal konsequent ausgeführt. Bellings



Dreiklang aus dem Jahre 1919 ist dabei zugleich eine der ersten abstrakten Skulpturen. Der ‚Negativraum‘ als eine Raumform wird hier zu einem bestimm-

⁰² menden Gestaltungselement.

Bei Pablo Gargallo, mit dem Picasso in den späten 1920er Jahren zusammenarbeitete, sind die gegenseitige Durchdringung sowie das Einander-Umfangen von Luftraum und Form ebenfalls prominent. Körpermasse ist hier nur noch ‚virtuell‘ vorhanden, die Linie wird zum konstituierenden Element der Skulptur. Picasso hatte diese charakteristischen,

abstrakt-linearen Skulpturen vor allem in seinen zahlreichen Skizzenbüchern entwickelt. In seinen Zeichnungen werden Drahtskulpturen konzipiert, die orthogonal verlaufen und in der Überschneidung und Bündelung von Linien eine Art Koordinatensystem bilden. Beispiel



dafür sind etwa Picassos in Kooperation mit Julio González als Denkmal für Guillaume Apollinaire erstellte Drahtskulpturen von 1928. Diese beziehen sich

⁰¹ auf die Beschreibung einer immateriellen Skulptur in Apollinaires Erzählung „Der gemordete Dichter“. Dort wird eine Statue gedacht, die nicht aus Marmor oder Bronze besteht, sondern „aus Nichts“ und „ins Leere“ gehauen wird. ⁰¹

Der spanische Bildhauer Julio González bezeichnet die moderne Metallsulptur als „Zeichnen im Raum“ ⁰² und bringt damit einen Ausdruck in den Diskurs, der für Haverkamps Arbeiten ebenso treffend erscheint: Auch bei Haverkamp geht es nicht um das Füllen von Flächen wie in der Malerei, sondern um Konturierung, um das lineare Umfassen von Raum. Im Vergleich zu Picasso und Gargallo fällt auf, dass Haverkamp sich vom Orthogonalen größtenteils verabschiedet: An Stelle des Koordinatensystems tritt hier das Netz geschwungener Linien und Bögen. So gehen die Linien bei Haverkamp ein ganz anderes Verhältnis zueinander ein, das sich jedoch ebenfalls aus einem genuin modernen Thema ergibt: dem der Energie.

Mit der Moderne vollzieht sich die Entwicklung zur abstrakten

Skulptur, die sich nicht an Naturvorbildern orientiert, sondern ein reines Spiel von Material und Form darstellt. In diesem Formenspiel tritt die Skulptur auf ganz andere Weise in Austausch mit ihrer Umgebung als der monumenthafte Block. Im Skulpturalen als ein räumliches Medium erhält das Lineare eine neue, nicht nur dreidimensionale, sondern weitaus komplexere, energetische Qualität. Umberto Boccioni beschrieb die Verschmelzung von Werk und Umwelt folgendermaßen: „Der Raum zwischen den Gegenständen bestimmt ihren bildnerischen Wert, ihre wechselseitigen Einflüsse, d.h. ihre dramatische Kraft“. ⁰³ Die Plastik wird zum Ort einer Kraftumwandlung und Kraftübertragung. Ihre Energien stammen Boccioni zufolge aus der Umwelt und werden in der Kunst sichtbar gemacht. Der Begriff der „Kraftlinie“, der auch für die abstrakte Malerei der Moderne zentral ist, wird dabei auf die Plastik erweitert und angewandt. ⁰⁴ Kunst kann Boccioni zufolge als Versuch gelten, Kräfte sichtbar zu machen, die bis dahin „als körperlos, nicht formbar und unsichtbar“ betrachtet wurden. ⁰⁵ Haverkamp formuliert einen ähnlichen Gedanken, wenn er „Kräfteverhältnisse wie Materialspeicherung, Balance und Schwerkraft“ für die Konstitution in sich stimmiger Formen in der Skulptur beschreibt. ⁰⁶ Energie wird bei Haverkamp zum Konstruktionsprinzip erhoben und somit besonders konsequent in das Skulpturale integriert.

Mit der energetischen Kraftlinie in engem Zusammenhang steht das

Phänomen der Elastizität, das nicht nur im italienischen Futurismus, sondern für die gesamte Moderne bedeutsam ist. Dietmar Rübel schreibt, dass Elastizität für die historischen Energiekonzepte so interessant sei, „weil die Dehnbarkeit sowohl Kräfte vorführt als auch – durch Anspannung und Entspannung – deren Übertragung verspricht“. ⁹⁷ Bei Haverkamp scheint dieses Konzept auf besondere Weise eingelöst: Spannung entsteht hier schließlich nicht einfach durch die Komposition zusammengelöteter, linearer Drähte wie in der frühen Metallsulptur eines Picasso, sondern durch das tatsächliche Unter-Spannung-Setzen des Materials. Diese Kräfteübertragung zeigt sich etwa in der bereits beschriebenen Dreiecksbeziehung: Das Material und der Bogen werden hier zum Speicher von Energie. In der Holzarbeit Ringtanz werden sechs Leisten zu drei elliptischen Paaren in der beziehungsreichen Verspannung durch Drahtseile gleichmäßig verformt, gleichsam vom Zweidimensionalen ins Dreidimensionale überführt und in eine gegenseitige Wechselwirkung und Abhängigkeit gebracht.

Waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Elastizität, die Auflösung der Trennung von Innen und Außen sowie neue Materialien wie Eisen, Zink und Aluminium prägend für die Skulptur, sind seit den 1960er und 70er Jahren Entwicklungen hin zum stärker Ephemerem, Flüchtigen zu verzeichnen. ⁹⁸ So treten mitunter immaterielle Stoffe, verschiedene Aggregatzustände und Prozesse in den Fokus skulptu-

raler Arbeiten. Richard Serra etwa schuf mit flüssigem Blei plastische Formen bzw. ‚Anti-Formen‘ (1968), Robert Morris erzeugte prozessuale Skulpturen aus Wasserdampf (ab 1971). Vergänglichkeit, Bewegung, das Flüssige und mithin Amorphe sind zentrale Paradigmen der postmodernen Skulptur – Entropie und Chaos wichtige Stichworte. Umso mehr fällt auf, dass bei Haverkamp trotz seines Interesses für das Energetische in der Plastik die Stabilisierung von Formen und nicht ihre Flüchtigkeit in den Vordergrund treten.

Das Dreieck als eine besonders stabile Form bildet die Basis vieler Arbeiten: Dreiecksbeziehung und Ringtanz, ebenso wie der Felgenbaum gewinnen ihr Gleichgewicht, ihre Standfestigkeit und Stabilität aus Dreieckskonstruktionen. Haverkamps Werke können als Systeme begriffen werden, die zwar stets in ihre Ausgangsbestandteile und somit die ursprüngliche ‚Spannungslosigkeit‘ zurückgeführt werden können, insofern sie aus verschiedenen, nicht für die Ewigkeit fixierten Einzelteilen bestehen. In ihrer Konstruktion erzeugen sie jedoch eine je stimmige, auf Gleichgewicht und Schwerkraft beruhende Figurativität. Die Ruhestellung dieser Materialien, ihre Stabilität, ergibt sich erst aus der spannungsvollen Verformung des Materials und der Herstellung von Zusammenhängen zwischen verschiedenen Elementen unter Anwendung physikalischer Gesetzmäßigkeiten. Dadurch werden zeitliche und dynamische Elemente in die Arbeiten hineingetragen, ohne den Eindruck von Flüchtigkeit zu erwecken. Auf

besondere Weise zeigt sich dies in der Skulptur Kreislauf, in der sich durch eine Vielzahl geschwungener Bewegungen, zusammengehalten durch drei lineare Hauptachsen, eine besonders dynamische Figur ergibt.

Bei Haverkamps Arbeiten handelt sich um festgestellte Beziehungssysteme. Auf Beziehungen verweist schließlich auch der Titel der Ausstellung: Auf Gegenseitigkeit. Das Gegenseitige wurde hier bereits an verschiedenen Stellen beschrieben: In den Werken formen und stabilisieren sich die Einzelelemente gegenseitig, alle Elemente sind voneinander abhängig und beeinflussen einander. Am Ende steht ein harmonisches Ganzes, ein funktionierendes, in sich geschlossenes System. Geht Haverkamp zunächst von Materialeigenschaften aus, ohne seinen Arbeiten eine bestimmte inhaltliche Aussageabsicht oder gesellschaftliche Dimensionen zuzuschreiben, regt der Titel doch vielfältige Assoziationen an. Auch hier sei auf die moderne Kunst und Architektur, insbesondere den Konstruktivismus, verwiesen: Bei Wladimir Tatlin etwa war die von Symbolen befreite, abstrakte Formensprache Ausdruck von Werten, auf denen sich die zukünftige Gesellschaft gründen sollte.

Versteht man, wie Haverkamp selbst sagt, seine skulpturale Praxis als einer Art „Grundlagenforschung“,⁹⁹ nicht nur in Hinblick auf das Material, sondern auf das Funktionieren jeglicher Systeme, so lassen sich die Werke auf weitere, sowohl natürliche als auch gesellschaftliche Bereiche beziehen. Die Elemente umspielen

einander, befinden sich im Dialog, im Austausch miteinander. Nur in der Kommunikation als eine Form von Teilhabe, funktionieren sie, sind sie standfest und ergeben zugleich interessante ästhetische Objekte. In diesen skulpturalen Kommunikationsmodellen braucht alles seinen Gegenpart, ein Mit- und Gegeneinander, um Bestand zu haben.

Das ‚Gegenseitige‘ bezieht sich auch auf das Verhältnis von Skulptur und BetrachterIn, Objekt und Umraum. Die Werke laden zum immer wieder erneuten Umschreiten ein, jede Position ergibt ein neues Linienspiel, neue Konstellationen und eine neue Räumlichkeit. Die in der Skulptur angelegte Dynamik und Bewegtheit realisiert sich mit dem an den Linien entlangwandernden Blick und der Bewegung der RezipientInnen. Hinzu kommen die Reflexionen des Materials bei verschiedenen Licht- und Umwelteinwirkungen. Dabei integrieren sich die Arbeiten in den Garten, anstatt als Fremdkörper zu wirken. Haverkamp bezeichnet sie daher als „Systeme parallel zur Natur“,¹⁰ die sich organisch in die Umgebung einfügen. Mit solchen Aspekten der Verortung der Arbeiten im Umraum sowie der Wirkung auf die BetrachterInnen beschäftigen sich die folgenden Essays im Detail. Als Kuratorin der Ausstellung möchte ich mich an dieser Stelle herzlich für die Bereitschaft der Studierenden bedanken, in diesem eigenständigen Projekt weitere Perspektiven auf die Ausstellung im Frommannschen-SkulpturenGarten zu eröffnen. Mein Dank richtet sich an Philipp Schreiner für die Initiierung und Betreuung

des Katalogprojektes sowie an das gesamte Redaktionsteam und alle Mitwirkenden.

Für die Unterstützung bei Organisation und Aufbau der Ausstellung danke ich Prof. Dr. Verena Krieger, Dr. Elisabeth Fritz, allen MitarbeiterInnen am Lehrstuhl für Kunstgeschichte sowie dem Jenaer Kunstverein e.V.

Abb. 1: Pablo Picasso, Gitarre, 1914,

Blech und Eisendraht, 77,5x35x19,3 cm, The Museum of Modern Art, New York
Bildnachweis: www.moma.org/collection/object.php?object_id=80934

Abb. 2: Rudolf Belling, Dreiklang, 1919,

Bronze, 91x73x80 cm, Guss von 1969/70, Lenbachhaus, München
Bildnachweis: www.artnet.de/künstler/rudolf-belling/dreiklang-a-dfKyjGZZ2A7GCf-CBsBFCoQ2

Abb. 3: Pablo Picasso, Figur (Denkmal

für Apollinaire), 1928, Eisendraht und Blech, 50,5x18,5x40,8 cm, Musée Picasso, Paris
Bildnachweis: www.museepicassoparis.fr

01 Guillaume Apollinaire, *Der gemordete Dichter*, Leipzig/Weimar 1980, S. 109.

02 Julio González zit. in: Nina Koidl, Julio González und Pablo Picasso. *Die Entwicklung der linearen Eisenskulptur*, Berlin 2003, S. 34.

03 Umberto Boccioni, *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, hrsg. v. Astrid Schmidt-Burkhardt, Dresden 2002, S. 126.

04 Ebd., S. 131.

05 Ebd., S. 136.

06 E-Mail-Interview von Philipp Schreiner und Linn Burchert mit Reinhard Haverkamp, 2015.

07 Dietmar Rübel, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, 66f.

08 Siehe hierzu: Rübel 2012 (wie Anm. 7)

09 E-Mail-Interview von Philipp Schreiner und Linn Burchert mit Reinhard Haverkamp, 2015.

10 Ebd.



Frommannscher Garten, Jena 2015:
Reinhard Haverkamp beim Aufbau der
Ausstellung Auf Gegenseitigkeit.

Reinhard Haverkamp,

geboren 1954 in Reichenbach, Rheinland-Pfalz, lebt und arbeitet in Bergen, Norwegen. Dabei zieht es ihn noch regelmäßig zurück in sein Atelier in Berlin, um den Kontakt zu Deutschland nicht zu verlieren.

„So wie der Baum seine äußere Form physischen Voraussetzungen wie Schwerkraft, Elastizität oder Steifheit des Holzes verdankt, entstehen die Skulpturen unter Berücksichtigung solcher Bedingungen. So wie die Natur in ihren Hervorbringungen das Zusammenspiel unterschiedlichster Einflüsse zu einem funktionierenden System vereinigt, sind die Skulpturen das Ergebnis von Prozessen, in denen Kräfteverhältnisse wie Materialspannung, Balance und Schwerkraft zu in sich stimmigen Formen führen. Was sie abbilden, ist ihre eigene sowohl formale als auch physische Gesetzmässigkeit. Als künstliche Gebilde versuchen sie, sich der gleichen Methoden zu bedienen, mit denen die Gebilde der Natur uns zu faszinieren vermögen.“ (Reinhard Haverkamp, 2015)

Soziologie und Kunst

— Von Gegenseiten und Gegenseitigkeit

/

Text

Oliver Wurzbacher

Volkskunde / Kulturgeschichte & Soziologie

Die Verbindung zwischen Soziologie und Kunst hat eine lange Geschichte und doch keine so lange Tradition. Schon bevor das Fach als solches institutionalisiert war, debattierten im 19. Jahrhundert frühe Soziologen wie Jean-Marie Guyau über Kunst und erachteten sie als potentielles Themenfeld, während sich aber beispielsweise in der deutschen Forschungslandschaft kaum eine institutionalisierte Kunstsoziologie etablieren konnte. Zwar gab es auch bedeutende deutsche Soziologen wie Georg Simmel oder Theodor W. Adorno, die sich die Kunst zum Thema machten, aber die Institutionalisierung der Kunstsoziologie hat sich im Vergleich zu anderen Staaten wie Frankreich oder den USA in Deutschland nur sehr langsam entwickelt. Beispielsweise gibt es erst seit 2010 ein Forschungsnetzwerk, das ausschließlich Kunstsoziologie betreibt. ⁰¹

Dennoch sind die Ansätze, die die Kunstsoziologie liefert, vielgestaltig und fruchtbar. Betrachtet man Grundfragen jener Wissenschaft der

Gesellschaft im Allgemeinen, die Zusammenhalt (Synthesis), Bewegung (Dynamis) und Gestaltung (Praxis) der Gesellschaft zu erklären sucht, kann man die Kunst auch hier verorten. Aus soziologischem Standpunkt befinden sich eine Gesellschaft und ihre spezifische Kunst immer in Abhängigkeit zueinander, sei die Kunst schlichtes Abbild der gesellschaftlichen Verhältnisse, Protest gegen diese oder scheinbar gesellschaftlich unbeeinflusst. Mit der Veränderung der Gesellschaft verändert sich auch die Kunst, ja, sie strebt sogar nach Innovation und Möglichkeiten, Neues zu denken. Als Praxis der Ästhetik ist sie auch eine gesellschaftliche Praxis, denn hier manifestieren sich Geschmäcker, die bestimmten sozialen Gruppen innewohnen und auch deren Ausdruck sind. Dies erklärt den Standpunkt der Soziologie gegenüber Kunst – aber noch nicht, was Kunst überhaupt ist. Auch diese Frage hat vielerlei Aspekte: Kunst kann als soziale Kategorie gelten, die durch eine an bestimmte Akteure gebun-

dene Deutungshoheit zugeschrieben werden kann, sie ist aber ebenso als das Allgemein-Ästhetische denkbar, das in seinen spezifischen Ausformungen bestimmte Gruppen, Schichten oder Klassen in der sozialen Welt begleitet. Ob man Kunst nun aber nach dem ersten, eher engen, Begriff oder nach dem zweiten, eher weiten, definiert: Kunst und ihre Rezeption bleibt immer Frage von Geschmack und Zugänglichkeit.

Problematisch kann die Betrachtung von Kunst aus soziologischer Hinsicht dennoch werden: Der bekannte französische Soziologe Pierre Bourdieu hat dem Verhältnis zwischen Soziologie und Kunst einen schwierigen Charakter attestiert, denn mit einer soziologischen Betrachtung bestehe seiner Ansicht nach auch die Gefahr der Entzau-berung für die Kunst.⁹² Die Aufgabe des Soziologen umfasse auch, das Selbstverständnis der Kunst zu de-konstruieren und zu erforschen, welche sozialen Prozesse sich dahinter verbergen. Nichtsdestotrotz oder gerade deswegen bleibt die Kunst ein Phänomen im sozialen Gefüge, über das sich aus soziologischer Perspektive nachzudenken lohnt, denn auch Kunst richtet ihren Blick ebenso wie ihre Ergebnisse auf die Gesellschaft.

Dieser Beitrag über die soziologi-schen Aspekte der Ausstellung Auf Gegenseitigkeit von Reinhard Haverkamp soll nun aber keine grundlegenden Fragen der Kunst-soziologie lösen. Viel fruchtbarer auf dem begrenzten Platz scheint eine theoretische Beleuchtung der Um-stände der Ausstellung, die jedoch ihre soziale Wirkung deutlich beein-

flussen. Es soll die Kunst im Rahmen ihres Standortes betrachtet werden. Außerdem gilt es, einige Aussagen des Künstlers zum Werk in die sozia-le Welt zu übertragen.

Es ist ein Unterschied, ob man Kunstwerke innerhalb der Wände eines Museums betrachtet oder ob man ihr in der verkehrsreichen In-nenstadt – also im öffentlichen Raum – begegnet. Private Sammlungen, in denen sich der Großteil der Kunst bis ins 19. Jahrhundert befand, machen Kunst ganz und gar unzugänglich für eine breite Öffentlichkeit. Theodor W. Adorno spricht über Museen als „Erbgräbnisse von Kunstwerken“.⁹³ Durch deren Entrückung ins muse-ale Umfeld, weg vom tatsächlichen Leben werde ihre Kultur neutrali-siert, sie werde in einen Kanon ein-gereiht und dafür ihrer eigentlichen Wirkung beraubt. Mag man auch dieser zugespitzten Haltung nicht vollends zustimmen, so ist dennoch der Unterschied offensichtlich: Wäh-rend Museen eigens und ausdrück-lich für den Zweck der Ausstellung und der Darstellung von Kunstwer-ken einen abgeschlossenen Raum bilden, befindet sich Kunst im öffent-lichen Raum, um Orte des Alltags ästhetisch zu bereichern.

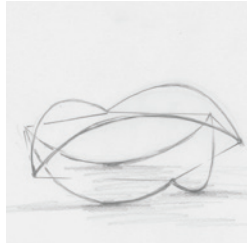
Die Soziologin Petra Hornig hat diese Grundgedanken zur Basis einer Arbeit gemacht, die die soziale Komponente von Kunst um einen weiteren Aspekt denkbar macht. Hornig stellt zwei Möglichkeiten, wie Kunst der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann, gegenüber: Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum, die sie jeweils als „elitär“ bzw. „demokratisch“ wertet.

Das Museum gilt als Raum der Bildung, die institutionell verankert ist. In Verbindung dazu stehe aber auch dessen Ruf, ein Ort gebildeter Bevölkerungsschichten zu sein, gar ein Ort der Sakralisierung der Kunst. Dies gipfle in Schwellenängsten bei Bevölkerungsteilen, die sich außerhalb dieser Schichten befinden. ⁰⁴ Insofern ist auch das Prädikat „elitär“ zu denken: Hornig nimmt an, dass das Museum ein Ort der Bildungselite sei. ⁰⁵ Den Gegenpol dazu bildet Kunst im öffentlichen Raum: Allgemein zugänglich und weitgehend barrierefrei seien hier für ein breites Publikum spontane Kontakte zu Kunst möglich und Interesse könne geweckt werden. ⁰⁶ Hornig spricht von einer zugangsdemokratischen Variante von Kunst. Der Begriff „Demokratie“ soll hier also weniger eine politische Aussage haben als vielmehr ausdrücken, dass Kunst mit diesem Standort dem Ideal des breiten Zugangs von Kultur näherkommt. ⁰⁷

Wie sind nun aber die beiden Pole der Betrachtung näher charakterisiert?

Das Museum: Ein Museum ist eine feste Einrichtung mit klarer Aufgabenstellung, außerdem räumlich durch ein oder mehrere Gebäude fixiert. Der Konsum von Kunst ist hier an den Eintritt geknüpft, bei dem, ob preislich bedingt oder kostenlos, in der Regel freiwillig und bewusst eine Schwelle überschritten wird. ⁰⁸ Das Museum als Institution knüpft sich an bestimmte Regeln und Leitideen, die ihm eine symbolische Bedeutung verleihen. ⁰⁹ Eine wichtige institutionelle Funktion des Museums sowohl als physischer wie auch als ideologischer Raum ist „die Autori-

tät, künstlerische Arbeiten auch als Kunst auszuzeichnen“. ¹⁰ Beispielhaft dafür steht eine Studie des Soziologen Ulf Wuggenig, der untersucht hat, wie Menschen, die im Feld der Kunst gebildet und beschäftigt sind, im Gegensatz zu kunstspezifisch Ungebildeteren zu Kunst im öffentlichen Raum stehen. Zum Vorschein kam, dass die kunstgebildete Gruppe durchaus skeptischer auf Kunst im öffentlichen Raum blickte als die Laiengruppe. Wuggenig schlussfol-



gerte daraus, dass diejenigen, die ein Bildungsmonopol auf Kunst und deren Zuschreibung haben, Kunst im öffentlichen Raum eher ihre Legitimi-

⁰¹ tät absprechen und sie so als Kunst der Peripherie verorten. Folglich bilden das Museum und die damit verbundene Kunstwelt den institutionellen Rahmen, der Aussagen über Kunst legitimiert. ¹¹

Der öffentliche Raum: Was ein öffentlicher Raum ist, scheint auf den ersten Blick offensichtlich, ist aber schwer zu definieren. Öffentlichkeit hängt mit der Möglichkeit des Zugangs eng zusammen, dennoch ist beispielsweise der Wald weniger als öffentlicher Raum denkbar als der Marktplatz. Hornig setzt als Fixpunkte für diesen Begriff einerseits den Stadtraum an, andererseits bestimmt sie ihn an der Kategorie der Öffentlichkeit. Stadtraum zeichnet sich für sie durch Nutzungsvielfalt, eine große Anzahl an verschiedenen NutzerInnen und freie Zugänglichkeit aus. In den Worten des Kunstsoziologen

Walter Grasskamp entspricht dies der „Benutzeroberfläche der Stadt“. ¹² Der Begriff der Öffentlichkeit dagegen ist sehr viel schwerer fassbar. Bei Öffentlichkeit handelt es sich um ein abstraktes Konzept, das viele Bedeutungsebenen trägt. Hornig definiert den Begriff als Gegensatz zum Elitären. Öffentlichkeit bedeutet hier eine Zugänglichkeit für alle, sowohl in physischer wie auch psychischer Hinsicht. ¹³ Ein Raum muss also nicht nur für alle betretbar sein, um als öffentlich zu gelten, sondern ebenso begreifbar. Wer an Öffentlichkeit teilnimmt, befindet sich nicht nur physisch innerhalb des öffentlichen Raumes, sondern kann auch am öffentlichen Diskurs teilhaben. Dass es sich um eine Idealvorstellung von Öffentlichkeit handelt, ist offensichtlich. Auch wenn Kunstwerke zumindest physisch für alle erfahrbar sind – als Beispiel kann jegliche Statue im Park gelten – so ist es doch noch nicht für alle möglich, diese einzuordnen. Nötig dafür sind Wissen um die möglicherweise dargestellte Person bzw. mythologische Gestalt, um die Zeit der Entstehung und um die kunsthistorische wie gesellschaftliche Einbettung.

Wo ist nun aber die Ausstellung Auf Gegenseitigkeit einzuordnen? Der Frommannsche Skulpturen Garten scheint die Eigenschaften beider Pole zu verbinden: Tendenziell museal ist die feste Einrichtung des Projekts. Ausstellungen finden regelmäßig statt. Das Frommannsche Anwesen an sich gilt außerdem als ein beständiger Teil der Jenaer Kultur. ¹⁴ Auch eine Aufgabenstellung ist gegeben, so soll das Anwesen zum kulturellen Austausch dienen und

der Wissenschaft Raum geben. Auch eine räumliche Fixierung ist durch den Gebäudekomplex eingerichtet. Um in den Garten zu gelangen, ist es notwendig, durch ein Tor in ihn einzutreten, er ist deutlich abgegrenzt gegenüber seiner Umwelt. Auch der wohl wichtigste museale Faktor ist im Garten wiederzufinden: seine symbolische Bedeutung durch eine historische und institutionelle (Ein-) Gebundenheit. Zwischen 1789 und ca. 1830 führte der Verleger Ernst Frommann hier sein Verlagshaus. Im Anwesen trafen sich die wichtigsten Vertreter der Weimarer Klassik, der Jenaer Romantik und des Deutschen Idealismus. Nicht nur, dass die Geschichte des Anwesens eng mit der kulturellen Vergangenheit Jenas zusammenhängt, auch heute ist er institutionell an die Universität, genauer: an das Institut für Germanistische Literaturwissenschaft und das kunsthistorische Seminar, gebunden. Dass damit die Autorität der wissenschaftlichen Begründung von Kunst einhergeht, ist maßgeblich für ihren sozialen Wert.

Ebenso trägt die Ausstellung auch Züge von Kunst im öffentlichen Raum: Potentiell besteht die Möglichkeit für jeden, während der Öffnungszeiten Zugang zum Garten zu finden, da der Zutritt weder an einen Eintrittspreis noch an eine Form von Autorisierung gebunden ist. Dies begünstigt auch die Nutzervielfalt, denn der Garten dient nicht vorrangig der Ausstellung von Kunst. In der Regel wird er zur Erholung oder zur Pflege sozialer Kontakte genutzt. Im Sommer kann man Studieren- oder beim Picknicken beobachten,

im Herbst sieht man Familien beim Spaziergang, die sich an einem der Apfelbäume im Garten bedienen. Das Frommannsche Anwesen gehört so auch zur „Benutzeroberfläche der Stadt“, unabhängig von Kunstausstellungen. Offen ist aber nicht nur der räumliche Zugang zum Garten und zur Ausstellung, sondern auch der Zugang zum Verständnis: Unterstützend zum intellektuellen Zugang soll unter anderem dieses Begleitheft wirken.

Bei allen Idealvorstellungen um den Faktor Öffentlichkeit müssen SoziologInnen aber natürlich auch realistisch bleiben, was die tatsächliche Nutzung der Ausstellung und ihres Umfelds betrifft. Empirische Studien sind dafür in der Soziologie unbedingbar, die dieser Beitrag aber nicht leisten kann. Zumindest kann man aber annehmen, dass der Raum trotz seiner theoretischen Öffentlichkeit doch für weite Teile der Bevölkerung unnutzbar bleibt, sei es aus mangelnder Kenntnis des Ortes oder aus einer anderen Ausrichtung der Interessen – eines anderen Geschmacks, wie Pierre Bourdieu sagen würde. Es scheint deshalb sinnvoll, in Bezug auf den Frommannschen Skulpturen Garten von einem halböffentlichen Raum zu sprechen, der durch seine universitäre Einbindung auch eine Nutzung durch Menschen begünstigt, die dem universitären Feld nahestehen. Wahrscheinlich werden größtenteils Studierende und Kulturinteressierte einen Zugang zur Ausstellung finden. Dennoch bringt der Garten eventuell Menschen in Kontakt mit Kunstwerken, die diesen möglicherweise fremd geblieben wären.

Was diese Betrachtung leistet, ist natürlich noch keine Beurteilung des Inhalts der ausgestellten Kunst, sondern nur eine theoretische Einordnung der Umstände der Ausstellung. Was sie aber nahelegt, ist, dass diese Umstände zum Gehalt der Ausstellung beitragen. Kunst ist nicht nur durch sich selbst Kunst, sondern abhängig von den RezipientInnen. Die Gesamtheit der RezipientInnen schafft Kunstwerken einen Platz im gesellschaftlichen Gefüge – eine Bedeutung. Oder die Rezeption spricht ihnen ihre Bedeutung und ihren künstlerischen Wert ab. An diesem Punkt soll noch einmal genauer der inhaltliche Ansatz der Ausstellung zur Sprache kommen, denn die Gegenseitigkeit von Kunstobjekten und RezipientInnen ist es, die Auf Gegenseitigkeit nicht nur als Ineinander von Materie und Kräften fassbar macht, sondern auf ein komplexes System von sozialen Beziehungen zwischen Künstler, Kunstwerk, RezipientInnen und der gesamten Gesellschaft verweist. Haverkamp beschreibt dieses Wechselspiel folgendermaßen:

Jede Raumform steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Betrachter, nämlich dadurch, dass ihr Erscheinungsbild immer vom Betrachter abhängig ist. Die gegenseitige Abhängigkeit der

Skulpturelemente auf konstruktiver Ebene, verbunden mit ihrem Bezug zum Betrachter bilden das Forschungsfeld meiner Arbeit.¹⁵

Mikrosoziologisch, also aus dem Blickfeld einzelner Akteure, lassen sich im Werk einige soziale Komponenten entdecken. Haverkamp spricht so zum Beispiel im Interview von einer eher phänomenorientierten Kunst, die in der Regel während ihrer Entstehung noch keine Aussage trägt. Erst das fertige Werk kann eine Aussage enthalten.¹⁶ Hier greift auch die soziale Wirkung der Kunstwerke: Die Aussage, also die Kommunikation, findet erst statt, wenn das Werk vollendet ist, wenn es nicht mehr nur in den abgeschotteten vier Wänden des Ateliers existiert, sondern wenn es als Ganzes in Kontakt mit den RezipientInnen, den Gesellschaftsmitgliedern kommt. Dies wiederum ist abhängig vom Ort der möglichen Rezeption und den Gruppen an RezipientInnen, die erreicht werden und das Werk auf ihre Art und Weise in Kontext setzen.

Auch im größeren Blickfeld, der Makrosoziologie, kann man Analogien wiederfinden. Die Autonomie der Werke, die Haverkamp beschreibt, die schließlich die innere Logik einer Konstruktion in den Vordergrund anstelle einer konkreten Aussageabsicht treten lassen, beinhaltet eine soziale Analogie.¹⁷ In der Betrachtung ganzer Gesellschaften kann

die Soziologie eine ähnliche Zweckfreiheit nach außen, dafür aber eine starke innere Logik feststellen, die zum Zusammenhalt ihrer selbst dient. Ein Soziologe, der sich dieser Denkrichtung besonders verschrieben hat, war Niklas Luhmann. Als Systemtheoretiker hat er diverse Felder der Gesellschaft als eigenständige Subsysteme definiert, so neben der Politik, der Wirtschaft oder der Religion auch beispielsweise die Kunst. Diese Subsysteme funktionieren nach Luhmann nach ihrer jeweils eigenen Logik und werden durch andere Systeme von außen höchstens irritiert, bleiben aber letztlich immer auf sich selbst gerichtet. Auch Haverkamp spricht von Systemen, in denen jedes Einzelteil seine Aufgabe zur Entstehung und Erhaltung des Ganzen beiträgt.¹⁸

Die Soziologie kann Denkanstöße zur Kunst geben. So wurde deutlich, wie wichtig nicht nur materielle, sondern in gegenseitiger Abhängigkeit auch kognitive Zugänglichkeit von Kunst ist, um eine breite Verfügbarkeit zu schaffen. Weiterhin ist auch das vorliegende Werk an sich von gesellschaftlich relevanten Themen durchzogen, seien sie auch nicht explizit mit einer Aussagenotwendigkeit verbunden. An dieser Stelle soll das Potential der geneigten LeserInnen als ForscherInnen betont werden: Dieser Beitrag kann keine empirische Forschung leisten, genauso wenig wie eine umfassende theoretische Klärung des Themas. Stattdessen sind Sie als BesucherIn der Ausstellung aber umso mehr ermächtigt, sich selbst in Anbetracht der hier ausgestellten Werke sowie der Kunst,

auf die Sie allgemein in Ihrem Alltag treffen, zu fragen: Wo sehe ich mich in der Gesellschaft verortet? Inwiefern und wodurch spricht mich die Ausstellung bzw. Kunst im öffentlichen Raum an? Wie und warum bin ich mit ihr in Verbindung gekommen? Hätte ich mir die gleichen Arbeiten auch im Museum angeschaut?

Abb. 1: Skizze: Dreiecksbeziehung,

2011, Edelstahl: 200 x 200 x 60 cm

(c) Reinhard Haverkamp, 2015

01 Dagmar Danko, Kunstsoziologie, Bielefeld 2012, S. 9. Es handelt sich um den Arbeitskreis „Soziologie der Künste“.

02 Pierre Bourdieu, Soziologische Fragen, Frankfurt/M. 1993, S. 197.

03 Theodor W. Adorno, Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, Frankfurt/M. 1977, S. 177.

04 Petra Hornig, Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum. Elitär versus demokratisch?, Wiesbaden 2011, S. 11.

05 Ebd., S. 14.

06 Ebd.

07 Ebd.

08 Ebd., S. 80.

09 Ebd., S. 81.

10 Ebd., S. 63.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 61.

13 Ebd., S. 65.

14 Siehe hierzu: Klaus Manger, „Der Ort und das Ereignis Weimar-Jena: Kultur um 1800“, in: Aldo Venturelli/Fabio Frosini, Der Ort und das Ereignis: die Kulturzentren in der europäischen Geschichte, Freiburg im Breisgau 2002, S. 197-251.

15 E-Mail-Interview von Philipp Schreiner und Linn Burchert mit Reinhard Haverkamp, 2015.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Ebd.



Ansicht des Frommannschen Gartens

Gedankenspiele I:

Kreislauf. Eine Skulptur.

/

Text

Ella Magdalena Sophie Falldorf

Kunstgeschichte & Filmwissenschaft, Soziologie

Beim Spaziergang durch den Frommannschen Garten begegnen den BesucherInnen in diesem Sommer unerwartete Metallgebilde des Künstlers Reinhard Haverkamp. Darunter findet sich auch die Skulptur Kreislauf. Als wilde, silbrig-glänzend sich windende Linien durchschneiden die Metallstreben die Luft. Wie ein Bild von Wassily Kandinsky zerteilen die spannungsvollen Kraftlinien die dahinterliegenden Büsche in zerlaufende Farbfelder, woraus sich neue Bilder im Raum ergeben. Die glänzenden Aluminiumbögen wirbeln in organischen Spiralen durch das klassische Ambiente des Gartens. Durch die Verschlingungen wirkt die Skulptur trotz ihrer Transparenz kompakt, so hinterlässt sie zugleich einen offenen und einen verschlossenen Eindruck. Indem die Augen der BetrachterInnen an den Stangen von Haverkamp entlangwandern und versuchen, sie zu erschließen, erhält die Skulptur eine spezifische Form der Zeitlichkeit. Wie ein Elektron, das seinen Atomkern verloren hat, wirbeln die Augen

entlang der Linien. Die Skulptur ist sowohl starr – durch das statische Material – als auch beweglich, da jeder Blickwechsel eine neue Perspektive eröffnet.

Der Kunstkritiker Clement Greenberg prägte in Bezug auf die Skulptur der Moderne den Begriff der „Zeichnung im Raum“⁰¹, welcher für die Arbeiten von Haverkamp wie geschaffen zu sein scheint. Realer Raum und Kunstwerk verschmelzen miteinander.⁰² Nach Greenberg ist die Dreidimensionalität eine der wichtigsten, irreduziblen Eigenschaften der Skulptur.⁰³ Sie zeichnet sich so durch eine größere Nähe zum abzubildenden Gegenstand aus, die sich aus ihrer Allansichtigkeit ergibt. Ist es dann nicht beinahe ironisch, dass sich Haverkamp das Zweidimensionale der Linie aneignet, die in der Malerei zur Erzeugung von Perspektive genutzt wird?

Wie schon die Konstruktivisten Alexander Rodtschenko und Wladimir Tatlin, sieht sich Haverkamp als

Grundlagenforscher der Skulptur und ist auf der Suche nach ihren immanenten Bedingungen. Sujet der Arbeiten ist ihre eigene Materialität. Doch welche formalen Elemente in den Arbeiten Haverkamps entsprechen tatsächlich dieser beinahe einhundert Jahre zurückliegenden Strömung? Wo gehen seine Arbeiten darüber hinaus?

Im Einführungstext von Linn Burchert wurden Haverkamps Arbeiten mit dem (westeuropäischen) Kubismus in Verbindung gesetzt. Als Weiterführung soll nun eine mögliche Beziehung zur östlichen Traditionslinie exemplarisch nachvollzogen werden.

Bei der klassischen Plastik oder Skulptur handelte es sich um „ein in sich abgeschlossenes, den Innenraum ausgrenzendes Volumen“. ⁰⁴ In der Moderne entwickelt sich die Tendenz, diese Volumen nicht mehr an spezifischen Motiven zu orientieren, sondern zu verallgemeinern. Dadurch werden Material und Form stärker



betont, während die Illusion in den Hintergrund tritt. Die Werke werden konkret. Straffe, spannungsvolle Oberflächen, wie in Brancusis L'Oiseau d'Or von 1919, finden sich auch bei Haverkamp. Allerdings scheinen sich seine Arbeiten noch nicht in Material und Oberfläche der Stangen zu erschöpfen. Die miteinander

⁰¹ verbundenen Stahlwindungen, die ohne Sockel in der Luft zu schweben scheinen, lassen Parallelen zum russischen Konstruktivismus erkennen.

Diese im Laufe der Oktoberrevolution 1917 in Russland aufkommende Bewegung der Avantgarde brach die zuvor konstitutive Einheit des Volumens auf und steigerte so die von Brancusi erreichte Vereinfachung von Form nochmals. ⁰⁵

Kasimir Malewitsch konstatierte mit dem Schwarzen Quadrat bereits 1915 das Ende der Linie in der Malerei. Als Konsequenz dieses Arguments kreierte Rodtschenko die lineare Raumkonstruktion. In den Jahren 1920/21



entstanden die Räumlichen Kompositionen, die den Raum, der sie umgab, in sich aufnahmen. ⁰⁶ Der Raum

⁰² innerhalb und außerhalb der Arbeit ist eins. So nehmen wir auch bei Haverkamp nicht nur die geschwungenen Stäbe aus dem Kreislauf als Skulptur wahr, sondern den gesamten Raum, den sie umschließen. Durch die damit einhergehende Offenheit und Transparenz wird die Allansichtigkeit übersteigert. Jede Perspektive lässt die immer gleichen Elemente der Skulptur in einer anderen Konstellation erscheinen. Durch die Gleichförmigkeit ist es eine Herausforderung, auf den ersten Blick den genauen Zusammenhang zwischen den Schlingen zu erkennen, als würden die logischen Gesetze aufgelöst werden, und sich die Dreidimensionalität der Skulptur vor unseren Augen zu einem Bild verschieben. Wie bei Rodtschenko gehen bei Haverkamp „Masse und Materialität [...] schließlich in biegsamer Bewegung und Lichtreflexen auf“. ⁰⁷ Wir sehen nicht die schweren Stahlstreben, sondern leichte, durch die Luft schwirrende Lichtschimmer.

Neben dem erwähnten Kubismus

und dem Suprematismus à la Malewitsch, bildet der italienische Futurismus einen wichtigen Bezugspunkt für den russischen Konstruktivismus. Die spannungsvollen Kraftlinien, die die Konstruktivisten vom italienischen Futurismus übernahmen, fallen auch bei Haverkamp ins Auge. Ein besonders gutes Beispiel sind die diagonal verlaufenden Streben der hier betrachteten Arbeit, die die Skulptur zu stabilisieren scheinen und ihr gleichzeitig beeindruckende Dynamik verleihen.

Neben der beschriebenen Form lassen sich auch im Umgang mit dem Material Gemeinsamkeiten zwischen Haverkamp und den Konstruktivisten



finden. Wie der Künstler im Interview verlauten lässt, bestimmt bei ihm das Material die Form.⁰⁸ Von dieser Prämisse ging auch Tatlin in seinen Konterreliefs aus.⁰⁹ Hier trieb er die

⁰¹ Abstraktion, mit der er bei Picasso Bekanntschaft gemacht hatte, in die vollkommene Gegenstandslosigkeit. Im Gegensatz zu seinem Spätwerk wirken die frühen Skulpturen Tatlins noch organisch-rhythmisch und nicht mechanisch. Ähnlich ist es bei Haverkamp, wobei hier durch die Einheitlichkeit des Materials in den jeweiligen Skulpturen die spezifischen Materialeigenschaften und unterschiedlichen Verwendungen erst in der Zusammenschau der Werkreihe deutlich werden.

Jedoch erschöpfen sich die Arbeiten Haverkamps nicht in der Einordnung in konstruktivistische Lesarten und der akribisch-geometrischen Logik. Zwar sieht sich Haverkamp als Erforscher physikalischer Prinzipien wie

Gleichgewicht und Spannung. Seine Untersuchungen bleiben aber nicht in geometrischen Formen gefangen, obwohl diese, z. B. im Werk Parallele, durchaus thematisiert werden.

Diesen Bruch mit der geometrischen Logik finden wir auch bei der Künstlergruppe Abstraction Création, die von 1930 bis 1936 tätig war und internationale abstrakte Tendenzen miteinander zu verbinden suchte. Für sie war das Spiel zwischen biomorphen und konstruktiven Formen zentral. Dies macht auch Haverkamps Arbeiten so interessant. Im Gegensatz zum Konstruktivismus wurden hier strenge Geometrie, Logik und Kohärenz zurückgenommen und der Dualismus von Natur und Technik erhielt einen Aufschwung. Das stete Wieder-Aufbauen dieser Spannungen, zieht sich als zentrales Moment durch Haverkamps gesamtes Oeuvre.¹⁰

Denn trotz ihrer lebendigen Schwingungen können Haverkamps Werke auch kalt und mathematisch wirken. Das Material Metall löst die Assoziation zu Kälte und Technik aus. Wenn im Gegensatz dazu durch die flüchtigen, verspielten Formen etwas Warmes, Organisches, Weiches entsteht, berührt oder irritiert es. Die Konstruktion steht damit im Gegensatz zu autonomer Kreation und freier Assoziation. Das belebte Umfeld des Gartens betont diesen „kühlen Lyrismus“¹¹. Die Spannung zwischen dem modernen Stahlbeton der nebenstehenden Bibliothek und dem romantischen, meditativen Ruhepol des Gartens spiegelt sich in den glänzenden Skulpturen. Die subtile Metaphorik des Titels Kreislauf nimmt diese Spannung auf. Hier wird der gegen-

standslosen und konkreten Skulptur dann doch eine weltliche Symbolkraft einverleibt. Kreisläufe wie der Jahres-, Lebens-, oder Wirtschaftskreislauf zeichnen sich durch Periodizität und Ordnung aus. In dieser Skulptur wird der Kreislauf nun so darge-



stellt, wie er in der Realität ist: immer wieder anders, ein wirbelndes Chaos ohne Anfang und Ende. Die Dialektik von Statik und Dynamik wird so manifestiert.

⁰⁴ stellt, wie er in der Realität ist: immer wieder anders, ein wirbelndes Chaos ohne Anfang und Ende. Die Dialektik von Statik und Dynamik wird so manifestiert.

Abb. 1: Constantin Brancusi, L'Oiseau d'or, 1919, Bronze, 211cm, The Arts Club of Chicago, Chicago. Bildnachweis: Radu Varia, Brancusi, New York 1986.

Abb. 2: Alexander Rodtschenko, Räumliche Konstruktion Nr. 12, ca. 1920, mit Aluminiumfarbe bemaltes Sperrholz und Draht, 61x83,7x47cm, Museum of Modern Art, New York. Bildnachweis: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A4975&page_number=10&template_id=1&sort_order=1.

Abb. 3: Wladimir Tatlin, Konter-Relief, 1914/15, Metall, Holz und Draht, 71x118cm, Russisches Museum, St. Petersburg. Bildnachweis: Kulturgesellschaft Frankfurt (Hg.): Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932, Frankfurt 1992.

Abb. 4: Skizze: Kreislauf, 2011, Edelstahl und Aluminium, 250 x 250 x 230 cm
(c) Reinhard Haverkamp, 2015

⁰¹ Clement Greenberg: „Die neue Skulptur (1949)“, in: ders., Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, Dresden 1997, S. 163-173, hier S. 168.

⁰² Martin Damus: Kunst im 20. Jahrhundert. Von der transzendierenden zur affirmativen Moderne, Hamburg 2000, S. 271.

⁰³ Vgl.: Greenberg 1997, S. 166f. (wie Anm. 1). Greenberg diagnostiziert in der Moderne eine Tendenz zur Selbstreflexion und damit einhergehend die Konzentration einer jeden Kunst auf ihre essentiellen Bedingungen, vgl. auch: Clement Greenberg: „Modernistische Malerei (1960)“, in: ebd. (wie Anm. 1), S. 265-278.

⁰⁴ Dumas 2000 (wie Anm. 2), S. 266.

⁰⁵ Ebd., S. 266f. und Greenberg 1997 (wie Anm. 1), S. 168-173.

⁰⁶ Manfred Schneckenburger, „Skulpturen und Objekte“, in: Ingo F. Walther (Hg.): Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2005, S. 407-575, hier S. 448.

⁰⁷ Ebd.

⁰⁸ E-Mail-Interview von Philipp Schreiner und Linn Burchert mit Reinhard Haverkamp, 2015.

⁰⁹ Schneckenburger 2005 (wie Anm. 6), S. 446f.

¹⁰ Ebd., S. 484f. und Damus 2000 (wie Anm. 2), S. 184. Die Hinwendung der russischen Konstruktivisten zur angewandten Kunst, bildet einen weiteren eklatanten Unterschied, der jedoch in dieser formalen Werkanalyse vernachlässigt werden muss. Die meisten arbeiteten später als Designer, Architekten oder entwarfen Propagandaplakate. Haverkamp betont dagegen, wie stolz er auf die Autonomie seiner Arbeiten ist. Aber kann diese im Ausstellungskontext des (halb)öffentlichen Raums gehalten werden?

¹¹ Schneckenburger 2005 (wie Anm. 6), S. 485.

Gedankenspiele II: Medusa

/

Text

Rebekka Marpert

Kunstgeschichte & Filmwissenschaft

Im Grün des Gartens erscheinen die silbernen Gebilde des Künstlers Reinhard Haverkamp wie Wesen aus einer fremden Welt, welche sich, mal kontemplativ, mal tanzend, umkreisen. Ihnen gemein ist, dass sie stets innerhalb ihrer eigenen Systeme kommunizieren, die BetrachterInnen bleiben in diesen Konstellationen Außen-seiter – Beobachter des unbekannten Treibens gänzlich abstrakter Formen. Die Titel Dreiecksbeziehung, Zwei-Rad oder Ringtanz beschreiben sowohl die formale Anordnung innerhalb der Kunstwerke als auch das in sich geschlossene Zusammenspiel zwischen den Kreisen, Dreiecken oder den spitz zulaufenden, ovalen Formen.

Diesem Prinzip folgen nahezu alle Werke der Ausstellung im FrommannschenSkulpturenGarten, umso

mehr erstaunt die Begegnung mit der Skulptur Medusa. Hergestellt ist sie aus schmalen, flachen Bändern, welche paarweise mittels Verstrebungen in eine geschwungene, dreidimensionale Form überführt wurden. In den Raum gespannt, entwickeln sie sich zu einer Einheit, die aber lose und abstrakt bleibt. Materialität und Dynamik erlauben es, sie als Teil der Werkgruppe der Ausstellung aufzufassen, und doch ist sie dieser entrückt. Denn als einziges Werk ruft es ein kunsthistorisches Bildmotiv auf: den Mythos der Gorgone Medusa.

Die *Ilias* erzählt von Medusa als einer grauenerregenden Frau, deren furchteinflößender Blick jeden sofort zu Stein erstarren ließ, der diesen erwiderte. In der Frühzeit der Antike

wurde sie in bildlichen Repräsentationen mit Attributen der Fruchtbarkeit ausgestattet, dazu gehören die Schlangenhaare, ein aufgerissener Mund und eine herausgestreckte Zunge. ⁰¹ Teilweise werden diese bis heute in Kunst und Literatur zur Charakterisierung verwendet. ⁰²

Vermehrt kam in der Malerei der Renaissance ein Interesse für den Mythos der Gorgone auf, wobei der Fokus meist auf dem Tod der Medusa lag. Diesen fand sie durch Perseus, der, mit Hilfe des spiegelnden Schildes der Göttin Athene, ihr gegenübertritt und den Kopf abschlagen konnte. Unter anderem widmeten sich Rubens und Caravaggio der detailreichen Wiedergabe des abgeschlagenen Kopfes, mit seinen Schlangenhaaren, seinem irren Blick und dem aus dem Rumpf strömenden Blut. In der Moderne griff dann unter anderem Gustav Klimt auf den Mythos zurück, indem er ihn im Rahmen der Programmatik seines Beethovenfrieses interpretierte. ⁰³

Bei Haverkamps Medusa sind die typischen Attribute verschwunden und mit ihnen hat die Figur ihren grauerregenden Eindruck verloren.



Monströs vergrößert und auf ihre Haare reduziert, steht nüchtern eine moderne Medusa den BetrachterInnen gegenüber.

⁰¹ Nicht nur die Ikonographie des Mythos, auch seine Verknüpfung mit der Tradition der Bildhauerei durch das Motiv der Versteinigung weist auf eine ganz neue Adaption

des Mythos. Anstelle der aus einem Marmorblock modellierten Figur tritt das geformte Metall. Medusa als die weibliche Bedrohung schlechthin, die nur durch den Spiegel hindurch angeschaut werden kann, wird durch die Aluminiumoberfläche selbst zum Spiegel. Die BetrachterInnen werden nicht versteinert, sondern vielmehr dynamisiert, in einen bewegten Austausch gebracht.

Während die anderen Werke ihre Bewegungen allein um sich selbst vollziehen, scheinen die drei Schlangen der Medusa ohne einen festgelegten Weg durch den Raum zu gleiten. In dieser Bewegung integrieren sie die BetrachterInnen, die zuvor Außenstehende waren, und jetzt zu MitspielerInnen werden, indem sie die Figur aus verschiedenen Perspektiven und unter wechselnden Licht- und Umwelteinflüssen erfahren können. Ein kurzer Moment lässt vermuten, dass diese Medusa endlich von ihrem Abgetrenntsein von der Welt erlöst wäre. Doch weist die spiegelnde Oberfläche des Aluminiums zugleich auch unheilvoll auf die ihr vorbestimmte Zukunft, auf das Schild der Athene und somit auf den endgültigen Tod.

Abb. 1: Skizze: Medusa, 2015,

Aluminium und Stahlseil, 115x130x140 cm

(c) Reinhard Haverkamp, 2015

⁰¹ Maria Moog-Grünwald/Cancik Hubert, „Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart“, in: Der Neue Pauly Band 5, Stuttgart 2008, S. 297.

⁰² Ebd., S. 279-302.

⁰³ Ebd.

„Im Schwimmbad sollte man es nicht einsetzen“

Alu, Edelstahl, Eschenholz: Der Materialwissenschaftler Prof. Dr. Markus Rettenmayr im Interview über Aufbau, Zusammensetzung und Haltbarkeit der für die Skulpturen von Reinhard Haverkamp verwendeten Materialien

Eigenschaften und Spezifika von Metall oder auch Holz sind elementare Aspekte, mit denen sich der Bildhauer Reinhard Haverkamp auseinandersetzt. In der Formsprache seiner Skulpturen spiegelt sich diese Herangehensweise unmittelbar wider. Der Zugang, die Bearbeitungsmöglichkeiten und die Haltbarkeit der Materialien sind für Haverkamps Arbeit von großer Bedeutung. Grund genug, um sich den „Materialien“ ausführlicher zu widmen.

Prof. Dr. Markus Rettenmayr ist Inhaber des Lehrstuhls für Metallische Werkstoffe am Otto-Schott-Institut für Materialforschung der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Für seine Forschungsarbeit im Bereich der Metallographie wurde Rettenmayr im September 2014 mit dem Roland-Mitsche-Preis ausgezeichnet, der höchsten Auszeichnung auf diesem Gebiet im deutschsprachigen Raum. Unter Metallographie versteht sich die qualitative und quantitative Beschreibung des Gefüges metallischer Werkstoffe mit Hilfe mikrosko-

pischer Verfahren. Seine Expertise als ausgewiesener Spezialist in der Disziplin der Metallkunde soll dazu dienen, einen Einblick in die inneren Strukturen der von Reinhard Haverkamp verwendeten Materialien wie Aluminium, Edelstahl oder Holz zu gewinnen und durch die äußere Form hindurchsehen zu können...

Herr Rettenmayr, beginnen wir mit der Frage, was Metalle eigentlich sind. Was versteht man in der Materialwissenschaft unter einem Metall?

Metalle sind eine Gruppe von chemischen Elementen, die sich durch eine Kombination von Eigenschaften auszeichnen. Jede einzelne der Eigenschaften kann man auch in anderen Materialien finden, aber die Kombination der Eigenschaften, die ich gleich aufzähle, ist nur für

Metalle typisch. Das sind: die Verformbarkeit, der metallische Glanz, die elektrische Leitfähigkeit, die Wärmeleitfähigkeit, möglicherweise auch magnetische Eigenschaften, wenn es ein magnetisches Material ist. Diese Eigenschaften kommen daher, dass wir eine bestimmte Art von chemischer Bindung zwischen den Atomen haben. Die atomare Struktur der Metalle ist in der überwiegenden Zahl der Fälle kristallin. Die einzelnen Kristalle sind anisotrop, das bedeutet, sie haben in verschiedenen Raumrichtungen verschiedene Eigenschaften. Üblicherweise setzt sich ein Metall aus vielen dieser Kristalle zusammen und dann werden die äußeren Eigenschaften wieder isotrop. Die einzelnen Kristalle sind so klein, dass egal in welche Richtung man schaut, immer einige von ihnen z.B. die höchste und niedrigste Festigkeit aufweisen, deswegen beobachtet man in allen Richtungen Durchschnittswerte. Die Kristalle setzen sich zum Gefüge zusammen, das heißt, der Struktur, die sich auf der höheren Ebene ausbildet. Das Gefüge ist das, was die Eigenschaften wie Festigkeit, Elastizität, Bruchdehnung und alle Eigenschaften, die wir messen können, am meisten beeinflusst.

Sie hatten, bezogen auf die innere Struktur des Metalls, von einem „Kristallgitter“ gesprochen. Wie lässt sich diese

Struktur abstrahieren und veranschaulichen?

Es ist von der Form her ein Gitter, weil sich die einzelnen Atome regelmäßig anordnen. Ein einzelnes Atom hat ungefähr den Durchmesser von 3 Nanometern, und die Atome ordnen sich eben nicht zufällig an, sondern in gewissen Abständen und Winkeln zueinander. Deswegen ist es so, dass man in verschiedenen Raumrichtungen in regelmäßigen Abständen auf ein Atom trifft. Stahl hat, wie viele Metalle, ein kubisches Gitter, andere sind etwas weniger symmetrisch. Sie können sich einen Würfel vorstellen, auf jedem Eck des Würfels sitzt ein Atom und weitere auf den Seitenflächen des Würfels oder innen drin. Die Würfel mit Atomen sind dann regelmäßig nebeneinander und übereinander angeordnet.

Was passiert nun, wenn man das Material durch Biegen oder Verformen verändert – was passiert dabei mit dem Material und wie äußert sich das in der inneren Struktur?

Die Kristallstruktur bleibt dabei erhalten. Wenn Sie das Material biegen, dann verschieben sich die Atome, aber immer um ganzzahlige Vielfache des Atomabstands. Das ist eine

Entdeckung, die man erst gemacht hat, als die Röntgenstrahlen entdeckt wurden. Vorher hat man tatsächlich gedacht, die Atome werden durcheinander gebracht. Man dachte, dass sie unregelmäßig verteilt werden, weil man das Gefüge im Lichtmikroskop nicht mehr gesehen hat und der Meinung war, dass das Material dann amorph sein muss, dem ist aber nicht so. Mit Hilfe von Röntgenstrahlen kann man nachweisen, dass es vorher und nachher genau gleich kristallin ist, also die Atome nur um ganzzahlige Vielfache verschoben wurden. Die regelmäßige Kristallstruktur ist aber nicht ganz perfekt, da sind Defekte enthalten. Das können Punktdefekte sein, wenn mal ein Atom fehlt oder an der falschen Stelle sitzt, oder Liniendefekte. Die kann man sich so vorstellen, dass bei einem Aufbau des Metalls aus Schichten von Atomen eine zusätzliche Schicht nur halb in den Kristall eingeschoben ist. Die Kante der eingeschobenen Schicht wäre dann eine so genannte Versetzung, ein eindimensionaler Defekt. Es gibt auch noch zweidimensionale und dreidimensionale Defekte, z.B. innere Grenzflächen, Einschlüsse und Poren. Wenn ich das Material verforme, sind am Ende mehr Defekte im Material.

Ich habe ohne weiteres den Begriff der Verformung verwendet. Was genau versteht denn die Materialwissenschaft unter Verformung?

Wir unterscheiden zwischen elastischer und plastischer Verformung. Elastische Verformung heißt, dass Sie eine Last auf das Material bringen, die Sie anschließend wieder wegnehmen. Das Material geht dann wieder in seine ursprüngliche Form zurück. Bei der plastischen Verformung bleibt ein Teil der Verformung erhalten, wenn Sie die Last wieder runternehmen.

Jetzt ist es bei den von Reinhard Haverkamp verwendeten Materialien so, dass sie häufig unter Spannung gesetzt werden. Das heißt also, Metallstangen werden gebogen und gespannte Stahlseile tragen dazu bei, dass sie in Form gehalten werden. Könnten Sie beschreiben, was in solchen Fällen mit dem Material passiert?

Die Atome haben im Kristallgitter ihre bevorzugten Positionen, z.B. im erwähnten kubischen Gitter, und auch einen bevorzugten Abstand zueinander. Wenn ich das elastisch verforme und dann festhalte, werden die Atome aus ihren bevorzugten Positionen ausgelenkt und dahin wollen sie wieder zurück. Da würden sie auch hingehen, wenn ich sie nicht

zwänge dazubleiben. Das mache ich, indem ich das Material elastisch verforme und die Last nicht wieder wegnehme, sondern z.B. durch das Stahlseil fixiere. Es ergeben sich daraus leicht vergrößerte oder verkleinerte Abstände der Atome, aber das geht nur in gewissen Grenzen. Es sind ja vielfach Stangen, die Haverkamp verwendet. Wenn ich so eine Stange zu einem Bogen biege, sind auf der Innenseite des Bogens Druckspannungen, da muss man das Material zusammendrücken, und auf der äußeren Seite sind Zugspannungen, da wird das Material auseinandergezogen. Außen wird es länger und innen wird es kürzer, beides geht elastisch. Die elastische Spannung entsteht durch eine von außen aufgebrachte Kraft, z.B. die des Künstlers in Form von Muskelkraft.

Haverkamp setzt auch Holzleisten aus Eschenholz unter Spannung und verformt diese elastisch. Ohne die Last wegzunehmen wird das Holz durch kurze Stahlseile in Form gehalten. Wie verhält sich die Verformbarkeit von Holz, beispielsweise bei der Skulptur Ringtanz?

Holz hat, im Unterschied zu den Metallen, stark anisotrope Eigenschaften, was heißt, dass sich die Längsrichtung des Holzes ganz anders verhält als die Querrichtung. Wenn Sie eine Holzlatte nehmen und die längs belasten, hält sie wesentlich mehr Belastung aus, als wenn Sie sie quer belasten.

Ist es richtig, dass in den verformten Skulpturen Energie gespeichert wird?

Ja, da ist elastische Energie gespeichert. Das Material möchte ja wieder in die ursprüngliche Form zurückspringen. Das können Sie mit einem Gummi veranschaulichen. Wenn Sie den gespannt haben, dann möchte er auch wieder zurück in die ursprüngliche Form. Die zusätzliche Energie, die Sie für die elastische Verformung aufgebracht haben, die möchte er wieder loswerden. Diese Energie können Sie unmittelbar nutzen, um Arbeit zu verrichten. Man unterscheidet zwischen inneren Energien, freien Energien und äußeren Energien. Die freie Energie ist eine Art der Energie, die Sie unmittelbar nutzbar machen können. Die elastische Energie gehört zu den freien Energien. Man kann sie unmittelbar nehmen, um z.B. ein Spielzeugfahrzeug mit Feder anzutreiben, wenn es vorher aufgezogen wurde. Mit freien Energien können Sie Arbeit verrichten. Aber solange das Stahlseil, das in den Kunstwerken die Form fixiert, gespannt ist, bleibt die elastische Energie gespeichert.

Woraus besteht denn das in der Ausstellung vorwiegend verwendete Metall, Edelstahl?

Die klassischen rostfreien Stähle enthalten neben dem Eisen 18 % Chrom und 8 bis 10 % Nickel. Das macht man zunächst, um das Kristallgitter einzustellen. Stähle können in zwei Modifikationen auftreten. Die austenitische Modifikation, die man in rostfreien Stählen haben möchte, hat andere Eigenschaften als die ferritische, mit der man anfängt, wenn kein Nickel und Chrom drin ist. Ein zweiter Punkt ist, dass Nickel und Chrom zusammen mit Eisen sehr stabile Oberflächenoxide bilden. Es bildet sich dann immer eine ganz feine Oxidschicht auf dem Material, die so dünn ist, dass Sie sie als solche optisch nicht wahrnehmen. Sie schützt das Material vor Verrosten.

Ist diese Schicht auch für den metallischen Glanz verantwortlich? Ich denke da an die bekannten glatten Oberflächen von Edelstahl, die reflektieren, oder passiert das über nachträgliches Bearbeiten, wie etwa Polieren?

Was sie häufig so glänzen sehen, ist eine Chromschicht, die nachträglich noch aufgebracht wird. Das lässt sich auch mit einem ferritischen Stahl machen, der sonst eigentlich rosten würde. Die Verchromung ist unter anderem eine Art Oxidationsschutz. Wird die Verchromung einmal beschädigt, z.B. weil da jemand drauf rumkratzt, dann wird das Eisen darunter noch schneller durch Rosten beschädigt. Wenn Sie einen rostfreien Edelstahl betrachten, dann können Sie die stabile Oxidschicht verletzen und sie bildet sich dann wieder neu – das ist der große Unterschied. Ansonsten ist das mit dem Verchromen die günstigere Lösung, preislich. Die meisten heute eingesetzten Stähle sind keine rostfreien Edelstähle. Es werden nur circa 40 Millionen Tonnen rostfreier Stahl pro Jahr produziert und bei 1,6 Milliarden Tonnen Stahl, die jährlich hergestellt werden, ist das nur ein kleiner Prozentsatz.

Das bedeutet, wenn ich den Edelstahl in Form der Skulpturen in den Frommannschen Garten stelle und damit den Witterungsbedingungen aussetze, dann passiert damit rein gar nichts?

Es gibt Gebäude, die mit Edelstahl gebaut worden sind. Eines der ersten war in den 1920er Jahren das Chrysler-Building in New York. Es steht

heute noch so da wie damals. Wenn der rostfreie Stahl nur dem Wetter ausgesetzt wird, passiert ihm nichts. Die Leute, die dort regelmäßige Inspektionen durchführen, die schauen sich das Material kurz an und sagen, „es ist alles noch beim Alten“. Aber es gibt natürlich auch Bedingungen, die auch diesem Material schaden, zum Beispiel sollte man es nicht im Schwimmbad einsetzen, da würde es tatsächlich wegen des Chlors versagen. Dem Chrysler-Building ist 80 Jahre lang nichts passiert, aber es gibt berühmte Unfälle in Schwimmbädern aufgrund von Chlor: Aus Unwissenheit wurde rostfreier Edelstahl verbaut, es kam nach wenigen Jahren zu einem teilweisen Einsturz.

Gibt es eine abschließende Bemerkung, die aus materialwissenschaftlicher Sicht zu den Metall- und Holzskulpturen von Reinhard Haverkamp zu machen wäre?

Von der Materialseite her ist das eher einfach: Haverkamp scheint sich in der Regel auf jeweils nur ein Material zu beschränken. Einzelne kleine Teile, wie etwa die Schrauben an der Felgenarbeit Zwei-Rad, sieht man dabei aber nicht. Es wird aber auch in einer Alu-Skulptur wohl keine Alu-Schraube sein, sondern eine Stahlschraube. Ihm scheint es eindeutig um die Form eines Werkes mit einem bestimmten Material und

seiner Oberfläche als Grundaussage zu gehen. Das würde ich so ähnlich sehen wie bei Beuys, der seine bevorzugten Materialien hatte, z.B. gerne Fett und Filz nahm, weil er das Material faszinierend fand. Haverkamp wählt ein Material aus, das die Herstellbarkeit seiner Kunstwerke sicherstellt. Die wichtigste Eigenschaft für jede technische Anwendung und jedes Kunstwerk ist die Herstellbarkeit. Er macht das aus meiner Sicht nach ästhetischen Gesichtspunkten, wobei die Erhaltung der Form und der Oberfläche wichtig ist. Wenn er einen ganz einfachen Stahl nähme, der nicht rostgeschützt ist, dann würde dieser, selbst wenn er in einem klimatisierten Zimmer steht, innerhalb eines Jahres eine Rostschicht ansetzen. Das ist offensichtlich nicht gewollt. Man könnte sich diese Rostschicht aber auch zu Nutze machen: Es gibt Bauwerke, die eine Edelrostschicht haben. Länger hält's aber mit Aluminium und Edelstahl.

Das Gespräch führte Philipp Schreiner.
Jena, Mai 2015

Eisenmangel macht noch keine Blutarmut

Ein Essay über die Verwendung von Materialien als Teil des künstlerischen Werkprozesses

/

Text

Philipp Schreiner

Kunstgeschichte & Filmwissenschaft

Die Einbeziehung einer Untersuchung des Materials künstlerischer Werke zählt in der Kunstgeschichte nicht zu den verbreitetsten Methoden und Analyseschwerpunkten. Erst recht, wenn es sich um ein wenig aufsehenerregendes Material handelt. Wird der Kanon kunstwürdiger Stoffe aber gesprengt, sehen wir uns also mit einem untypischen oder gar unbekannten Material konfrontiert, genießt es sogleich eine größere Aufmerksamkeit.

Fragen an das Material lassen sich auch stellen, wenn es herkömmlich erscheint. Fragen, wie: Ist das Material nur Träger der Idee oder hat es Anteil an der Bedeutung eines Kunstwerkes? Transportiert Beton eine andere Botschaft als Wachs? Welchen Unterschied macht es, ob ein/e KünstlerIn mit Gold oder Marmor, Holz oder Bronze, Fett, Filz oder Kunststoff arbeitet? Dies sind Fragen, die man sich unter anderem am Seminar für Kunstgeschichte in Hamburg stellte und unter Leitung von Professorin Monika Wagner in

der Publikation Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn (2002) ⁹¹ beantwortete:

Nachdem man im Zeitalter der Industrialisierung noch eine, materialgerechte Form verlangte, wurden solche Ideale im 20. Jahrhundert vernachlässigt und scheinbar alles war möglich. Alltägliche und vergängliche Stoffe hielten Einzug in die westliche Kunstwelt, zeitgenössische Ausstellungen in Galerien und Museen wurden zu Materiallagern für Holzstapel, Erdhaufen und Fettecken, für Metallformen oder Kunststoffteile. Wo aber organische Stoffe von Mensch und Tier wie Blut und Knochen, Haare oder Körperflüssigkeiten, ihre Verwendung finden, erscheinen selbst die Materiallager als konventionell. Eisenmangel macht eben noch keine Blutarmut.

Die Arbeiten der Irischen Künstlerin Claire Morgan, die von Februar bis Mai 2015 in der Kunstsammlung Jena zu sehen waren, erzeugten eine breite öffentliche Aufmerksamkeit und großes Staunen. Womit? Natürlich

durch die bei ihr verwendeten Materialien: Tote Fliegen, Tausende, aufgefädelt an hauchdünnen Nylonfäden, das Unbändige in geometrische Ordnung gezwungen. Das Ganze kombiniert mit ausgestopften Tieren, deren Überreste wie Haare, Blut und Präparationsflüssigkeit wiederum zu eigenständigen Werken auf Papier avancierten. Faszination Material. Aber es muss nicht immer aufseherregend oder reißerisch sein.

Reinhard Haverkamp entwickelt seit 1980 anspruchsvoll-konstruierte und technisch-versierte Skulpturen aus verschiedenen Werkstoffen: Metall, Holz, Papier und Pappe zählen zu seinen bevorzugten Materialien. Aus den Endergebnissen sprechen handwerkliches Geschick, kreativer Geist und ästhetische Form in gleichem Maße. Scheinbar simpel, aber in der Konzeption aufwendig entwickelt, verbinden sich bei den in Jena gezeigten Metall- und Holzskulpturen gebogene Einzelteile durch Stecksysteme und tragen sich wie von Zauberhand selbst. Dabei reicht das Spektrum seiner Skulpturen von figurativ-anmutenden Elementen über abstrakte Kompositionen bis hin zur strengen geometrischen Form. Haverkamps Arbeiten bestechen durch ihre spielerisch geschwungene Gestalt und die spannungsvolle Verformung des elastischen Materials. Er selbst beschreibt sein Verhältnis zum Material als ein Essentielles:

Was Materialien betrifft, war es immer wichtig, dass es leicht

zugängliche, alltägliche Materialien waren und deren Möglichkeiten im Experimentieren herauszufinden. Meist kommt zuerst das Material, dann die Idee. Pappe, Sperrholz, Dachlatten, Kunststofffolien, also preiswerte, leicht zugängliche Materialien, die sich zum Experimentieren eignen und materialadäquate Lösungen provozieren. ⁰²

Die von Haverkamp in der Ausstellung Auf Gegenseitigkeit verwendeten Werkstoffe beschränken sich auf Edelstahl, Stahlseil, Aluminium und Eschenholz – kein Blut, kein Kot, kein Filz oder Fett. Also auch keine Experimente? Dass konventionelle Materialien und experimentelles Arbeiten kein Widerspruch sein müssen, zeigt sich an seinen Werken.

Nehmen wir die Skulptur Parallele: Der Künstler arbeitet mit einem relativ dünnen Edelstahlrohr, verformt es elastisch, sodass ein Bogen und ein zur Schlaufe umlaufender Teil entstehen. Im Arbeitsprozess stellt er fest, dass es der bisher zweidimensionalen geschwungenen Form an Standfestigkeit und an innerer Spannung fehlt, um die Formen zu halten. Er

probiert weiter, ein zweites schmales Rohr kommt hinzu, ein zweiter Bogen wird geformt, eine zweite Schlaufe, und am Ende werden beide Rohre über einen kleinen Steg – im rechten Winkel zu den Stangen – so miteinander verbunden, dass sie nicht nur parallel zueinander verlaufen, sondern, dass ein dreidimensionales Objekt daraus wird, selbstständig steht und seine Form hält.

Seine Frage lautet also nicht: Hat das Material Anteil an der Bedeutung des Kunstwerkes?, sondern: Wie lässt sich das Material in seinen Spezifika so mit den daran vorgenommenen Veränderungen in Einklang bringen, dass seine Materialeigenschaften zum Zwecke der Übertragung in eine Skulptur nutzbar gemacht werden können? Oder in Haverkamps eigenen Worten:

Es ist eher so, dass der Entstehungsprozess Ähnlichkeit mit einer Art Grundlagenforschung hat, wie sie in der Wissenschaft üblich ist. Das heißt, ich habe zunächst keine Aussageabsicht, kein praktisches oder fertig formuliertes Problem vor Augen, das gelöst werden soll. Stattdessen versuche ich, im

Umgang mit dem Material, im Experimentieren Entdeckungen zu machen. ⁰³

Die Frage an das Material und die durch das Material angebotene Antwort ergeben das Kunstwerk, in Abhängigkeit zueinander, in Gegenseitigkeit.

Haverkamp sucht zunächst nach geeignetem und vor allem zugänglichem sowie leicht zu verarbeitendem Material, erst dann stellt er sich Fragen – anders als es die KunsthistorikerInnen aus Hamburg getan haben. Vielleicht könnte man auch besser sagen, er fragt gar nicht, er findet Fragen durch das Experimentieren und beantwortet sie in seinen Arbeiten.

Zuschreibungen, die äußere Erscheinung, die Konnotation des Materials oder die Symbolik betreffend, erhalten die Werkstoffe durch den/ die BetrachterIn oder aber durch die (Kunst)Geschichtsschreibung. Folglich lohnt es sich, einen Exkurs in die Vergangenheit zu wagen, um über die kunst- sowie kulturhistorische Verwendung und Bedeutung von Eisen und Aluminium zu erzählen:

Unter Verwendung in Waffen bringt das Eisen Gewalt, Folter und Krieg über die Zeit zwischen 1100 bis 100 v. Chr., was dieser Periode den Namen „Eisernes Zeitalter“ verleiht. Die griechische Mythologie bringt das Material mit dem Kriegsgott Ares in Verbindung. Schier unerschöpflich scheint das Metall zu Zeiten von Industrialisierung und beginnender Technisierung zur Verfügung zu stehen. Das Kunstgewerbe nutzt es seit dem späten 18. Jahrhundert für Zier-

beschläge und Reliefplatten. Brücken und Hochbauten aus Eisen und Stahl definieren die Landschaft neu. Im 20. Jahrhundert von der bildenden Kunst für sich entdeckt, erfährt das Metall immer wieder neue künstlerische Verwendungsweisen: speziell angefertigte Eisenblöcke bei Eduardo Chillida oder bereits seit Beginn der 1920er Jahre gesammeltes Alteisen bei Julio González, der die Abfallprodukte der Industriegesellschaft sammelte.

Als Zäsur sei seit den 1960er Jahren der einzigartige Jean Tinguely genannt, der Schrott neues Leben einhauchte und Teile der Industriemaschinen zu ratternden nonsense-Maschinen verbaute. Was Kunst im öffentlichen Raum hingegen für Widerstand erzeugen kann, zeigten seit den Siebzigern die Großplastiken von Richard Serra. Die BewohnerInnen der Großstädte standen plötzlich vor riesigen Skulpturen aus rostigen Corten-Stahlplatten. In der Hierarchie der Metalle ohnehin hinter Bronze und Kupfer eingestuft, traf die Zurschaustellung von gerostetem Stahl nicht die Sehkonventionen und ästhetischen Vorstellungen der Gesellschaft, die von der Industrie mit der Produktion von blitzblankem Stahl verwöhnt wurde. Obwohl der Rost das Eisen genaugenommen vor weiterer Verwitterung schützt, kann die Erscheinung des damals neu entwickelten witterungsbeständigen Baustahls eben nicht mit der Patina von Bronze und Kupfer mithalten, so Wagner (2002).

Um festzustellen, dass übergroße Metallskulpturen zu Reibungen im öffentlichen Raum führen, muss man aber nicht in die Siebziger Jahre zu-

rückkehren, wie Frank Stellas Blöcke aus Schrott auf dem Ernst-Abbe-Platz in Jena eindrücklich veranschaulichen. Womit wir wieder in der Gegenwart im FrommannschenSkulpturen-Garten angekommen wären.

Gegenstand dieser Gegenwart sind die wenig monumenthaften, eher zeichnerischen Metallgebilde Reinhard Haverkamps, der Eisen in Form von industriell gefertigtem Edelstahl sowie Aluminium zu leichtfüßigen Konstruktionen verbindet.

Der Werkstoff Edelstahl findet bei ihm Verwendung zu Gunsten der größeren Haltbarkeit und einer entsprechenden Stabilität. Für Haverkamp eigne sich das edlere Material, um gefundene Prinzipien in Zusammenhang mit öffentlichen Aufträgen in dauerhafterer Präsenz zu zeigen. Dies gilt auch für Aluminium.

Beim verwendeten Material handelt es sich zu großen Teilen um Metallrohre, aus Eisen respektive Aluminium, Rohre, die unter Spannung stehen, im Inneren wie im Äußeren. Wie Prof. Dr. Markus Rettenmayr im Interview in diesem Katalog erklärte, verschieben sich durch das Biegen die Atome und verlassen ihre ursprüngliche Position. In diese Gleichgewichtsposition wollen die Atome unbedingt wieder zurück gelangen, so der Physiker und Materialwissenschaftler. Dadurch, dass Haverkamp die Edelstahlrohre aber in gebogener Form hält, also eine Last auf das Material wirken lässt, stehen die Atome letztlich unter Spannung. Auf der einen Seite finden sie sich durch äußere Kräfte gezwungenermaßen in einer Neupositionierung wieder und andererseits ist ihnen die Tendenz

zur Rückkehr in die Ursprungsposition inhärent. Analog dazu zeigt sich ein ähnliches Spiel im Äußeren der Skulpturen. Wir sehen gebogene Stangen, die ihre ursprünglich gerade Form aufgeben müssen, weil sie unter Kraftaufwand in einen Bogen verformt worden sind, in einer sogenannten elastischen Verformung, wie Rettenmayr erklärt. Zwischen den Enden der Rohre sind allerdings Drahtseile gespannt. Sie sorgen dafür, dass, obwohl die Muskelkraft nicht mehr aufgebracht wird, die Ursprungsform nicht wieder eingenommen werden kann. Die Energie, die freigesetzt werden würde, löste man das Stahlseil, wäre eine freie Energie, die zum Zurückschnalzen der Eisenstangen führen würde. Da sie aber nicht freigesetzt wird, bleibt diese Energie im Gebilde aus Stange und Stahlseil gespeichert. Das Konstrukt verharrt in seiner Form, äußerlich als auch innerlich, makroskopisch verkörpert durch die Atome, die ihrer natürlichen Position im kubischen Gitter der Metallstruktur beraubt sind. Äußerlich hält die Spannung die Form. Durch Stecksysteme aus Aluminium werden die Edelstahlteile miteinander verbunden. Die äußere Form wird zum Sinnbild für die Zustände der Atome in der inneren Struktur.

Eine Anekdote, die von der Begegnung des Kunstkritikers Jerry Saltz mit aufgeschütteter Erde in einem Ausstellungsraum erzählt, soll den Abschluss dieses Essays bilden. Es hätte sein Leben tiefgreifend verändert, berichtet er in einprägsamer Weise vom Besuch der Dia Art Foundation in New York. Seit 1980 ist Walter de



Marias The New York Earthroom dort als dauerhafte Installation zu erleben. Saltz hielt dieses Erlebnis in einem Nachruf auf De Marias Tod am 25. Juli 2013 für die Nachwelt fest. Dut-

⁰¹ zende Male suchte er dieses eine Werk De Marias auf, das in die eindringliche Welt entführt, die von der Wahl des künstlerischen Materials erzählt und seiner unnachahmlichen Wirkung auf den, der sich ihm konfrontiert sieht:

Eigentlich für den Innenraum konzipiert, besteht die Land-Art-Skulptur aus knapp zweihundert Kubikmetern schwarzer Erde: 50 Zentimeter hoch, verteilt auf eine Fläche von 330 Quadratmetern, wiegt sie ungefähr 130 Tonnen:

[...] sie nimmt praktisch den ganzen zweiten Stock eines großen Lofts in der Wooster Street 141 ein – erfüllt mich mit ekstatischer Ruhe. Sie bebt vor surrealer Erhabenheit, einer ungreifbaren Naturgewalt, aristokratischer Architektur und der Genauigkeit der menschlichen Wahrnehmung. Auf beinahe perfekte Weise finden hier

Material, Raum, Phänomenologie und schlicht sprachloses Erstaunen zusammen. ⁰⁴

Er habe beinahe eine schamanistische Übertragung der Sinne erfahren. Saltz spricht schwärmerisch von Magie, dem Geruch der Erde und wie er ihn die Welt seiner Kindheitstage wiedererleben lies.

Was das alles mit Haverkamp zu tun hat? Ganz simpel: Seine Entscheidung, sich auf wenige Materialien zu beschränken stellt ein Statement dar. Die Ubiquität von Edelstahl und Aluminium in seinen Skulpturen ist auch als Aufwertung der Materialien, deren Affirmation zu verstehen. Eine Nobilitierung, wie sie die Erde bei De Maria erfährt, wo angehäufter Dreck nicht mehr als solcher assoziierbar wird, so wird auch Edelstahl aufgewertet und ist nicht mehr als bloßes kaltes Metall oder gar Schrott vorstellbar. Die Häufung ästhetisiert das Material, würde Kunsthistorikerin Anne Hoormann

⁰⁵ sagen. Hier wird ein Merkmal der Gegenwartskunst deutlich, insofern ein Stoff selbst zur Kunst wird, sagt Landschaftsplaner Andreas Vetter. Wenn Sie sich Haverkamps Arbeiten aus alten Fahrradfelgen ansehen, verstehen Sie was damit gemeint ist.

In diesem Sinne fordere ich Sie auf, bei der Begegnung mit den Kunstwerken Reinhard Haverkamps nicht nur den metallischen Glanz mit ihren Augen einzufangen, nicht nur mit dem Blick den gewundenen Formen zu folgen, nicht nur den dabei entstehenden Assoziationen in Ihrem

Kopf nachzugeben oder über die Materialeigenschaften von Edelstahl, Eschenholz oder Aluminium nachzusinnen, sondern ihre Schuhe ausziehen, den weichen, kühlen Rasen an Ihren nackten Füßen zu fühlen und die Erde, den Duft der umstehenden Bäume zu riechen, während Sie barfuß über die grünen Wiesen wandeln, wo Kunst und Natur mit Ihnen in einen Dialog treten. Und wie war das gleich mit der schamanistischen Übertragung der Sinne...

Abb. 1: Abbildung: Walter De Maria

1968 neben seinem „Münchner Erdraum“

Bildnachweis: <http://archiv.monopol-magazin.de/blogs/der-kritiker-jerry-saltz-blog/2013167/walter-de-maria-nachruf.html>

⁰¹ Monika Wagner / Dietmar Rübel /

Sebastian Hackenschmidt (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, Hamburg 2002.

⁰² E-Mail-Interview von Philipp

Schreiner und Linn Burchert mit Reinhard Haverkamp, 2015.

⁰³ Ebd.

⁰⁴ Jerry Saltz, Zum Tod von Walter

De Maria, der meine Vergangenheit heraufbeschwört und meine Zukunft bestimmt hat, 30.07.2013, verfügbar unter: <http://archiv.monopol-magazin.de/blogs/der-kritiker-jerry-saltz-blog/2013167/walter-de-maria-nachruf.html>.

⁰⁵ Anne Hoormann, Land-Art.

Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996.

⁰⁶ Andreas Vetter, Ästhetik des

Bodens. Entdeckung des Verborgenen, Diplomarbeit im Studiengang Landschaftsplanung der Technischen Universität Berlin, 2003.

Gedankenspiele III:

Natürliche Anthropogenität

/

Text

Marco Welnowski — Kunstgeschichte & Filmwissenschaft,

Interkulturelle Wirtschaftskommunikation und

Linn Burchert — Kuratorin

Ganz im Sinne des Ausstellungstitels Auf Gegenseitigkeit treten mit den Skulpturen Reinhard Haverkamps künstlich hergestellte Objekte und natürlicher Umraum in ein Verhältnis. Dabei stehen sich aber nicht Kultur und Natur gegenüber, vielmehr ist der Garten selbst eine Grauzone zwischen Natur und Kultur. Einerseits befindet sich der Ausstellungsraum unter freiem Himmel, die Skulpturen sind dem Wetter und anderen natürlichen Umwelteinflüssen ausgesetzt. Andererseits ist der Garten selbst ein grundsätzlich anthropogenes, d.h. menschlich erzeugtes Konstrukt, das menschlichen Bedürfnissen entsprechend gestaltet ist. Denn Gärten sind künstlich abgesteckte, geschützte und nutzbare Bereiche der Zivilisation, in denen Natur domestiziert wird.

Die Schwierigkeit, kulturelle und natürliche Produkte und Phänomene sauber voneinander zu unterscheiden, ist als Merkmal der (Post-) Moderne anzusehen. In Wir sind nie modern gewesen (1991) beschreibt Bruno Latour, wie sich etwa „Biologie

und Gesellschaft vermischen“ und Kreuzungen von „Wissenschaft, Politik, Ökonomie, Recht, Religion, Technik und Fiktion“ hervorbringen: „Die ganze Kultur und die ganze Natur werden [...] Tag für Tag neu zusammengebraut“, heißt es dort.⁰¹ Selbst das Ozonloch, so eine prominente Feststellung Latours, sei „zu sozial und zu narrativ“, „um wirklich Natur zu sein“. ⁰² Im Rekurs auf Walter Benjamin schreibt Hans Dickel gleichsam, dass Natur als das ‚Andere‘ in der Moderne gar nicht mehr erfahrbar sei, insofern alle wahrnehmbare Natur gesellschaftlich angeeignet wurde: Die „Qualität des ‚Anderen‘ einer nicht gesellschaftlich angeeigneten Natur“ ist insofern gar nicht mehr erfahrbar. ⁰³ Ausgehend von einem solchen Naturverständnis kann nur noch von Abstufungen von Natürlichkeit und Künstlichkeit gesprochen werden, Natur als etwas Ursprüngliches ist selbst nur eine kulturelle Konstruktion.

Die Grenzen zwischen Kultur und Natur verschwimmen nicht nur in der

Aneignung natürlicher Räume, wie sie in der Gartenlandschaft besonders sichtbar werden, sondern auch in den Werken selbst: Haverkamp verwendet zum einen künstlich hergestellte Materialien, Edelstahl etwa ist eine Legierung mit einer bestimmten Reinheitsgrenze und insofern absolutes Zivilisationsprodukt. Eine Ausnahme in der Ausstellung bildet Ringtanz, eine Skulptur aus Eschenholz, die eine (Wieder-) Annäherung an Natur zu versprechen scheint. Doch auch für die Edelstahl- und Aluminiumskulpturen kann keine totale Kultur-Natur-Dichotomie behauptet werden. Schließlich nähern sich die geschwungenen, gebogenen Formen der relativen Natürlichkeit des Gartens an, indem sie sich an die organischen Formen der Umgebung anschmiegen. Die harten, klaren Materialien nehmen Naturformen in ihrer geschwungenen und ungleichmäßigen Bauform auf und passen sich dabei an die organische Dynamik und ‚Weichheit‘ der näheren Umgebung an, obwohl sie in ihrer Materialität das genaue Gegenteil davon sind. In ihren Grundformen betten sie sich harmonisch in den neuen Kontext ein, sie spiegeln organische, topographische und florale Formen und steigen sogar aus ihnen hervor, wie etwa die Skulptur Parallele.

Haverkamp selbst bezeichnet seine Werke metaphorisch als „Gewächse“ und „Verästelungen“ und fügt so eine weitere Möglichkeit an, Natur und Skulptur zusammenzudenken: Die Werke sollen Natur nicht abbilden, bedienen sich aber „ähnlicher Bilde-Prozesse in ihrer Entstehung“:

So wie der Baum seine äußere Form physischen Voraussetzungen wie Schwerkraft, Elastizität oder Steifheit des Holzes verdankt, entstehen die Skulpturen unter Berücksichtigung solcher Bedingungen. So wie die Natur in ihren Hervorbringungen das Zusammenspiel unterschiedlichster Einflüsse zu einem funktionierenden System vereinigt, sind die Skulpturen das Ergebnis von Prozessen, in denen Kräfteverhältnisse wie Materialspannung, Balance und Schwerkraft zu in sich stimmigen Formen führen. Was sie abbilden, ist ihre eigene sowohl formale als auch physische Gesetzmäßigkeit. Als künstliche Gebilde

versuchen sie, sich der gleichen Methoden zu bedienen, mit denen die Gebilde der Natur uns zu faszinieren vermögen. ⁰⁴

Haverkamps Erklärung zeugt von einem stark naturwissenschaftlich geprägten Naturverständnis: Natur wird hier als System begriffen, das in mathematisch-physikalischen Gesetzen ausgedrückt werden kann. Eben dieses Naturverständnis wird häufig kritisiert, so erläutert Dieter Birnbacher in seinem Buch Natürlichkeit, dass die Rede von der harmonischen Natur und vom „natürlichen Gleichgewicht[.]“ so tue, „als wäre die Natur ein statisches System“. ⁰⁵

Gleichzeitig statuiert aber auch Birnbacher, dass als qualitativ natürlich auch künstlich Hergestelltes gelten kann. Damit sind solche Produkte gemeint, die der Natur nachempfunden sind. ⁰⁶ Einen ähnlichen Gedanken formuliert auch Haverkamp, wenn er schreibt, dass sich seine Skulpturen als künstliche Gebilde derselben Methoden bedienen, mit denen die Gebilde der Natur uns zu faszinieren vermögen. Es ist dabei nicht die veränderliche Natur, die Haverkamp für seine Werkmetapher heranzieht, sondern es sind die ewigen und idealen Gesetzmäßigkeiten, die ihn interessieren. Gerade Harmonie und natürliches Gleichgewicht sind dabei Metaphern, die in aktuellen ökologischen Debatten eine große Rolle spielen und Ideale von Natürlichkeit aufrufen: Im Rahmen des Umweltschutzes soll eine aus dem

Gleichgewicht geratene Natur möglichst in ihre als ursprünglich gedachte Harmonie zurückgeführt werden.

Durch die Entscheidung, die Werke nicht in einen sterilen White Cube zu stellen, überlagern sich in der Wahrnehmung die Idee der ewigen, im Modell gefassten Natur einerseits und die natürlichen Prinzipien des Wachsens und des Wandels andererseits. So treten mindestens zwei verschiedene Naturzugänge in der Erfahrung der Ausstellung zusammen und hinterfragen die Ausschließlichkeit unterschiedlicher Naturverständnisse: Die glatt polierten Flächen reflektieren das Licht, die linearen Formen werfen Schatten, die sich mit dem Lauf der Sonne verändern. Die Skulpturen sind von Leben und Wandel umgeben: BesucherInnen gehen vorbei oder verweilen, Vögel und Insekten umfliegen sie oder setzen sich auf die Gestänge.

Materiell bedingt sind diese Kunstwerke ein starrer Fixpunkt, ein Modell für etwas in sich stets Gleichbleibendes, während sich die Welt und das Leben um sie herum stetig verändern.

⁰¹ Bruno Latour, Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie, Frankfurt/M. 1997 [1991], S. 8.

⁰² Ebd., S. 14.

⁰³ Hans Dicksel, Kunst als zweite Natur. Studien zum Naturverständnis in der modernen Kunst, Berlin 2006, S. 11. Dicksel bezieht sich auf Benjamins Untersuchung Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik (1920).

⁰⁴ E-Mail-Interview von Philipp Schreiner und Linn Burchert mit Reinhard Haverkamp, 2015.

⁰⁵ Dieter Birnbacher, Natürlichkeit, Berlin/New York 2006, S. 20.

⁰⁶ Ebd. S. 8.

Der Zwang zum Zweck.

Dualität als normatives Prinzip

/

Text

Anne Zühlke

Kunstgeschichte & Filmwissenschaft, Wirtschaftswissenschaften

Dieser Essay stellt einen Versuch dar. Den Versuch, die selbstverständlichen Widersprüche und die scheinbar komplementären Prinzipien einer natürlichen Ordnung zu diskutieren, die in den Arbeiten Reinhard Haverkamps immer wieder Ausdruck finden und die in den vorangegangenen Texten einer stetigen Betrachtung unterzogen worden sind. Sowohl die endogenen Spannungsverhältnisse der Skulpturen selbst als auch die durch den Dialog mit der Umwelt hervorgerufenen Wechselwirkungen werden in den Kontext eines ganzheitlichen Systems eingebettet. Anhand der Dualität in den zwei Werken Parallele und Kreuzung als beispielgebende Objekte für die Verbildlichung des Systemischen, möchte ich die Zusammenhänge zwischen ihrer möglichen Intention, der anschließend umgesetzten Form und ihrem scheinbar symbiotischen und gesetzmäßigen Verhältnis diskutieren.

Parallele und Kreuzung sind zwei Skulpturen, die sich eindringlich mit der Herausbildung eines ganzheit-

lichen Systems auseinandersetzen. Sie kombinieren sich jeweils aus zwei formgebenden Komponenten. Während sie in Parallele die ausschließlichen Bestandteile darstellen, die am frei stehenden Ende der Figur durch den harten Bruch einer Querstrebe zusammenfinden, werden die beiden Hauptkörper bei Kreuzung von zusätzlichen Elementen gestützt und zusammengehalten. Es konstituiert sich an dieser Stelle eine Hierarchie der Komponenten in der Betrachtung der RezipientInnen, deren Ursprung zweifelsohne nicht den einzelnen Bauteilen der Skulptur inhärent, sondern den Blickregimen der Betrachtenden zuzuweisen ist.

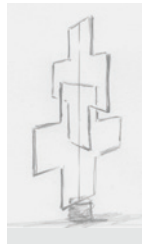
In der Formung der Werke vereinigen sich die Einzelelemente zu einer Gemengelage als natürlich konnotierten Prinzipien in unterschiedlicher gestalterischer Ausführung. Beide verfügen über eine vollkommen andersgeartete Ausdrucksweise. Während die beiden fast identischen Metallstreben der Parallele in stetiger Kohärenz ihrer

wellenartigen Anordnung folgen und lediglich durch ihre Dualität das, in der Betrachtung paradoxe, Moment der statischen Dynamik erzeugt werden kann, führt die Zweisamkeit der Komponenten in Kreuzung zu einer anderen Wahrnehmungsweise. Hier tritt, bereits durch den Titel eingeleitet, eine Dichotomie zutage, die sich eben gerade erst in der Existenz zweier Komponenten realisiert, obwohl diese sich nicht berühren und in ihrer Gestalt identisch sind. Beide Metallrahmen beanspruchen bereits für sich die Form des Kreuzes und doch wäre der von ihnen gemeinsam generierte Ausdruck nicht in einer singulären Anordnung erreichbar.

Auch wenn der Künstler sich in anderen Werken dieser Ausstellung durchaus mit mehrteiligen Werken präsentiert, erscheinen seine wechselseitigen Darstellungsprinzipien, die ich nachvollziehen möchte, ein stringenter, werküberspannender Bogen zu sein. Es finden sich verschiedene Kombinationen der Wechselwirksamkeit. Teilweise durch die Materialität, teilweise durch die Formung oder die Komposition der einzelnen Elemente seiner Werke, werden die Auseinandersetzungen mit den Themen Spannung und Verhältnismäßigkeit verbildlicht. Trotz dieser Variabilität lässt sich dennoch ein grundlegender Topos, eine scheinbar algorithmische Wiederkehr analoger Ausdrucksmittel finden. Diese, nicht schwierig zu beobachtende Feststellung verfügt meines Erachtens dann über eine bemerkenswerte Relevanz, wenn sie im Kontext der Intention ihrer Entstehung näher beleuchtet wird: Neugier

und Nicht-Intention als Antriebsfaktoren für Haverkamps künstlerisches Schaffen generieren eine, sich immer wieder neu verbildlichende Vielzahl an scheinbar ganzheitlichen Ordnungsgebilden, denen er primär eine Zwecklosigkeit zuschreibt.

Ihre gemeinsamen Attribute verbinden sie jeweils zu einem Aggregat einer übergeordneten, systemischen Einheit. Durch ihre hermetisch anmutende Vollkommenheit scheinen sie zunächst nur einem inneren Spannungsverhältnis zugewandt zu sein, ohne dabei durch die äußeren Umweltbegebenheiten beeinflusst zu werden. Eine Annahme, die sich in Anbetracht der universellen Inter-



dependenz aller Dinge allerdings schnell selbst entkräftet. Denn gerade die vermeintliche Abgeschlossenheit der Skulpturen, die der erste Blick suggeriert, verweist auf eine zwangsläufige Beziehung zu der

⁰¹ sie umgebenden Umwelt. Es mutet zunächst eventuell widersprüchlich an, doch da jede Form der Isolation nur als Abgrenzung zu einem Bezugssystem erfolgen kann, muss somit stets eine direkte Beziehung zu diesem bestehen. Die Verschiedenartigkeit, mit der die einzelnen Arbeiten mit ihrer Umwelt in Kontakt treten, soll für diesen Text jedoch keine weitere Bedeutung haben, da ich mich auf die internen Verhältnisse der Komponenten untereinander und auf die Suche einer regelhaften Ableitung ihrer Phänomenologie beschränken möchte.

Haverkamp beschreibt die endgültige, ausgestellte Form und

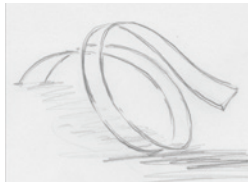
Erscheinung seiner Arbeiten als Konsequenz ihrer eigenen Voraussetzungen. Die Allgemeingültigkeit dieses Credos gewinnt an Spezifität, wenn hinzugefügt wird, dass sich die betreffenden Voraussetzungen auf die Auseinandersetzung des Künstlers mit den ihm zur Verfügung stehenden Materialien beziehen.⁰¹ Gleichwohl instrumentalisiert er sich somit zur ausführenden Instanz eines Darstellungsprinzips, das seine Form ganz selbstverständlich und unumgänglich so einfordert, wie sie den RezipientInnen später begegnen wird. Mit den Endprodukten seiner Arbeit, seinen Skulpturen, geht daher gleichzeitig eine vermeintlich unänderliche Zwangsläufigkeit ihrer Erscheinung einher. Er selbst wäre demnach die ausführende Hand bereits manifestierter Gestaltungsprinzipien, die sich durch die Erschaffung einer physischen Präsenz realisieren.

Es müsste schlussfolgernd daraus ein konsistentes, stringentes Zuordnungssystem vorliegen, das eine allgemeine, zumindest jedoch für Haverkamp gültige, Schablone zur Übertragung natürlicher Gesetzmäßigkeiten darstellt, da sich ansonsten nicht die ausstellungsumfassende Konstanz seiner Formensprache erklären ließe.

An dieser Stelle drängt sich mir die Frage nach dem definitorischen Ursprung dieser dargestellten Systematisierung auf. Woraus lassen sich die vermeintliche Naturgesetzmäßigkeit und das Systemische ableiten, beziehungsweise, ist eine solche Ableitung überhaupt bildhaft möglich? Wieso ist es, um bei den oben eingeführten Beispielen zu

bleiben, möglich, mittels der Dualität von Metallstangen oder dem Ineinander-Verschränken zweier in sich abgeschlossener Formen, eine allgemein verständliche Assoziation eines ganzheitlichen Systems zu erzeugen? Es scheint mir dabei im Vergleich der beiden Skulpturen intuitiv nachvollziehbarer und einfacher, den beiden verschränkten Rahmen der Kreuzung eine solche Zuschreibung zuzugestehen. Das Ikon des Kreuzes als Bedeutungsträger bietet das hierfür notwendige Gerüst, der Titel der Arbeit leitet wegweisend zu der entsprechenden Perspektive der Betrachtung.

Parallele jedoch entbehrt auch dieses stützenden Konstrukts und begegnet den RezipientInnen lediglich als Linie in der Dreidimensionalität. Ihr ist keine eindeutig zuzuordnende Trägerschaft einer einzigen Bedeutung inhärent. Gleichzeitig ist Parallele in ihrer Wirkungsweise nicht



infrage zu stellen. Ihr ganzheitliches Prinzip scheint sich schlüssig aus ihrer Erscheinung ableiten zu las-

⁰² sen. Gibt es dementsprechend also ein ursprüngliches, nur sich selbst zugrunde liegendes Ordnungsprinzip, das als Fundament aller sich daraus herausbildenden Variationen zu verstehen ist und das daher ein universelles Verständnis hervorzurufen vermag? Und ließe sich in Anwendung dieses Prinzips die Abbildung respektive Konstruktion eines Objektes ohne Zweck realisieren?

Es scheint vieles dagegen zu sprechen. Denn würden die natürli-

chen Gesetzmäßigkeiten als existent und als das Rudiment jeder bestehenden Ordnung definiert werden, aus dem diese anfänglich erwachsen ist, dann gäbe es für eben diese keine Herleitung. Dann wäre sie nichts als Selbstzweck. Die mühsame Suche nach der universellen Kausalität der Dinge könnte dann an diesem Punkt ihr Ende finden. Das Warum und Wie würde sich ab dieser Stelle nur noch mit sich selbst begründen lassen.

Gleichzeitig wäre damit einhergehend der Darstellung einer solchen Zwecklosigkeit oder des Selbstzwecks jeder Weg versperrt, hätte sie doch in jedem Moment das Mimetische an ihrer eigenen Körperlichkeit anhaften. Jede schöpferische Tätigkeit würde sich demnach auf das nachahmende Darstellen einer grundlegenden Ordnung oder ihres Selbstzwecks beschränken. Die Konstruktion eines zweckfreien Objekts wäre unmöglich.

Wird die Voraussetzung des Bestehens eines statischen und natürlich-gesetzmäßigen Ordnungsprinzips als nicht erfüllt betrachtet, kann die Frage nach der künstlerischen Arbeit ohne Zweck aus einem anderen Blickwinkel näher betrachtet werden. In der Annahme der Nicht-Existenz einer ursprünglichen Ordnung entspricht bereits jede Auseinandersetzung und Darstellung von Ordnungsprinzipien der Beschäftigung mit sich selbst als Träger solcher.

Jeglicher Ausdruck von natürlichen Prinzipien oder Vollkommenheit entspricht dann lediglich einer Projektionsleistung der eigenen Ordnung. Ihre individuelle Erhebung zu einem abstrahierten, allgemeinen

Wahrheitsanspruch sowie die Annahme eines gesetzmäßigen Wahrheitsgehalts sind dabei genauso unumgänglich wie subjektiv. Ordnung hat somit keinen Bestand, sondern wird lediglich durch die Annahme ihrer Existenz realisiert. Was sich in dem Objekt manifestiert, ist kein Abbild natürlicher Gesetzmäßigkeiten, sondern eine form-gewordene, erstarrte Momentaufnahme einer Vorstellung von solchen Gesetzmäßigkeiten.

In Rückbezug auf das Beispiel der Dualität in Parallele und Kreuzung klärt sich damit aber nicht die Einvernehmlichkeit der Darstellungsprinzipien und die Frage nach dem Zweck bzw. der Möglichkeit der Zwecklosigkeit. Meines Erachtens lassen sich beide Gesichtspunkte anhand der methodischen Vorgehensweise des Künstlers illustrieren.

Haverkamp beschreibt seine Arbeit als eine prozesshafte, ergebnisoffene Suche und Auseinandersetzung mit Material und Umgebung.⁰² Die Ziellosigkeit des Forschers, die von ihm formuliert wird, erscheint mir als eine Projektion von Sehnsucht nach einem Anachronismus. Der gemeinte Forschertyp ist das Sinnbild vergangener Zeiten, in denen Wissenschaft vermeintlich erkenntnistheoretisch und somit frei von den Kriterien der Verwertbarkeit nur aufgrund des eigenen, neugierigen Antriebs praktiziert wurde. Der Zuspruch an die gewonnenen Erkenntnisse, sie implizierten einen Wahrheitsgehalt aufgrund der Autonomie des Forschers und seiner primären Intentionslosigkeit, verleiht diesen eine vermeintliche Hoheit gegenüber jenen, die nur zur Erfüllung

eines Zweckes angestrebt werden.

Die Etablierung der Dualität als natürliche Gesetzmäßigkeit liegt demnach in der zunächst scheinbar ohne Intention getätigten Beobachtung, dass diese sich in der Natur regelmäßig reproduziere und daher als eine Regelmäßigkeit abzuleiten sei. Dabei wird allerdings nicht berücksichtigt, dass die jeweiligen BeobachterInnen in mindestens dem gleichen Maße ihre eigene bestehende Ordnung in diese Beobachtung hinein projizieren, wie diese auf sie einwirkt. Es handelt sich also vielmehr um das Überstülpen eigener Ordnungsprinzipien über Phänomene, die dann im Umkehrschluss als Bestätigung einer universellen Ordnung angeführt werden können.

In direkter Übertragung auf die künstlerische Praxis erklärt sich damit die Ablehnung von Intention und Zweckgebundenheit in der Annahme, dass somit eine authentische Darstellung systemischer Prinzipien möglich wäre, die über keinerlei Zweckmäßigkeit verfügen. Dem entgegen zu halten wäre die These, dass sich exakt diese Ablehnung in dem Zweck manifestiert, Ordnung zu konstituieren.

Abb. 1: Skizze: Kreuzung, 2015, Edelstahl, 120x120x200cm
(c) Reinhard Haverkamp, 2015

Abb. 2: Skizze: Parallele, 2011, Edelstahl, 95x290x110cm
(c) Reinhard Haverkamp, 2015

⁰¹ E-Mail-Interview von Philipp Schreiner und Linn Burchert mit Reinhard Haverkamp, 2015.

⁰² Ebd.



Zwei-Rad

2013, Fahrradfelgen, 160 x 210 x 160 cm

/

Text

Philipp Schreiner

Eine einzelne Fahrradfelge, blank, ohne Schlauch, ohne Speichen, ohne Ventil. Reduziert auf einen bloßen Reif. Um diesen Reif sind ringsherum zahlreiche Felgen im Kreis aufgereiht. Verschraubt sind sie an der äußeren Lauffläche entlang, senkrecht zu ihr, Lauffläche auf Lauffläche. So stehen vom ursprünglichen Reif viele Kreise ab, die um ihn herum dem Gerüst eines Schlauches gleichen, ohne Anfang, ohne Ende. Ein solches, zweites Gerüst entspringt aus diesem ringförmigen Konstrukt. Dessen Ursprungsfelge, um die sich wiederum eine Vielzahl an Felgen reiht, ist integraler Bestandteil des anderen Schlauches – und umgekehrt. Sie greifen ineinander, verschlungen wie zwei Ringe, die sich nicht voneinander lösen lassen. Aus mancher Perspektive im Aufriss einem ‚X‘ gleich, tragen sie einander.

Felgenbaum

2013/2015, Fahrradfelgen, variable Größe

/

Text

Oliver Wurzbacher

Die Konstruktion aus baren Fahrradfelgen kann auf verschiedene Arten aufgebaut werden, sodass die Form und Größe des Korpus variiert. Keine einzige Felge ist ganz kreisrund geblieben, sondern zerlegt, annähernd halbkreisförmig. So bildet sich ein Durcheinander aus einmal dichter und einmal lichter aneinander gesetzten Verästelungen. Jedes der Beine, die dem Kunstwerk Halt verleihen, hat mehrere Berührungspunkte mit dem Grund, wenn auch nur kleinste Auflageflächen. Zur Mitte nach oben hin vereinen sich die Beine und bilden ein Ineinander, das mehrere Felgenteile aus allen Richtungen vereint.





Wendel

2011, Edelstahl, 60 x 60 x 20 cm

/

Text

Marco Welnowski

Die spiralförmige Edelstahlkonstruktion windet sich zwei Mal um eine horizontale Querstrebe. Man stelle sich ein diagonal in der Luft stehendes Edelstahlrohr von einem halben Meter Länge vor. Aus dessen einen Ende ragt eine schmale Stange, die sich zwei Mal in gewissem Abstand um das Rohr windet, um am anderen Ende wieder befestigt zu werden. Das entstehende ‚Wendel‘ scheint auf zwei kompletten Umwindungen gestützt zu liegen. Da die Querstrebe im oberen Teil der Spirale durch sie hindurch verläuft und zwischen den unterschiedlich langen Windungsenden spitzwinklig eingespannt wird, sind es drei Windungen, die im oberen, nicht tragenden Bereich, angedeutet werden. Die schiefe Querverbindung und die schräge Konstruktion suggerieren, trotz der notwendigen Bodenverankerung, einen unsicheren Stand. Die ausladende Windung scheint dieser Tendenz entgegenzuwirken, sodass der gegenseitige Zusammenhalt der Elemente der Gesamtfigur ihre Stabilität verleiht.

Kreislauf

2011, Edelstahl und Aluminium, 250 x 250 x 230 cm

/

Text

Marco Welnowski

Das ausladende Konstrukt aus Edelstahl und Aluminium scheint auf den ersten Blick unförmig und abstrakt. Der ‚Kreislauf‘ besteht aus wirrem Gestänge, das sich um drei lange Metallstangen herum windet. Zwei der aus Edelstahl bestehenden Streben stehen auf dem Rasen und steigen diagonal gen Himmel. Die dritte schwebt quer in der Luft. Die Metallstangen scheinen sich je nach Ansichtswinkel zwar schräg zu kreuzen, dennoch berühren sie sich dabei nicht. So chaotisch das Ensemble auch wirkt, steht es doch mit drei Punkten sicher auf dem Boden. An allen sechs Enden der geraden Stangen entspringen dünnere Aluminiumstangen, die sich jeweils in geschwungenen Linien vom einen zum anderen Ende der verschiedenen Streben winden, wo sie jeweils fest verankert sind. Folgt man dem Verlauf der Windungen, vollzieht man die Form einer aufbrechenden Spirale nach. Trotz der stark auseinanderstrebenden Windungen halten sich die entstandenen Spiralsegmente in ihrem ausladenden Gestus gegenseitig zusammen.





Parallelele

2011, Edelstahl, 95 x 290 x 110 cm

/

Text

Oliver Wurzbacher

Zwei parallele Edelstahlstangen entspringen der Erde in einem konvexen Bogen und kehren am Scheitelpunkt nach zirka einem halben Meter zum Boden zurück. Am Boden angekommen, schwingen sie sich erneut auf zu einer ausladenden Schlaufe, die sich in einer weiten Bewegung über den ersten Bogen schwingt. Schließlich wird die Ausgangsbewegung wieder aufgenommen und die Schlaufe mündet in der Verbindung beider Stangen auf halber Höhe der Konstruktion.

Dreiecksbeziehung

2011, Edelstahl: 200 x 200 x 60 cm

/

Text

Eva Rudolf

Drei gleichmäßig gebogene Metallstäbe sind mittels eines gespannten Drahtseils zu einer dreieckigen Konstruktion zusammengefügt: Diese erste Figur liegt mit ihren Bögen auf dem Boden auf. Die drei Bogenenden ragen spitz gekrümmt nach oben. Darüber, mit ihren Enden nach unten gebogen, befindet sich spiegelverkehrt angebracht eine gleichartige Konstruktion, die versetzt über der ersten Figur zu schweben scheint. In der spannungsvollen Kombination beider Formen durch Drahtseile entsteht eine sechseckige Form.





Ringtanz

2015, Eschenholz und Stahlseil, 100 x 100 x 200 cm

/

Text

Eva Rudolf

Jeweils zwei schmale Eschenholzleisten, deren Enden aneinander befestigt und deren Oberflächen leicht nach innen gebogen wurden, bilden drei mandelförmige Figuren. Diese sind an den Enden durch Stahlseile jeweils mit den Nachbarn verbunden und so konkav aufgespannt. Sie stehen vertikal auf dem Boden, geneigt, jedoch ohne einander zu berühren.

Kreuzung

2015, Edelstahl, 120 x 120 x 200 cm

/

Text

Anne Zühlke

Aus vier Segmenten bestehend – einem Sockel, einem Stahlseil und zwei identischen, kreuzförmigen Konturen – verbinden sich in dieser Arbeit verschiedene metallische Formen und vermitteln den Anschein statischer Instabilität. Der weiß-silbrige, matt gebürstete Edelstahl reflektiert und schimmert im Licht. Das Stahlseil im Kontrast zu den kreuzförmigen Rahmen, die aus fest miteinander verbundenen, vierkantigen Stahlstangen bestehen, rückt erst nachträglich in den Fokus der Betrachtung. Die untere Kreuzform steht auf einem länglichen Sockel, die zweite ist nach oben versetzt. Ohne einander zu berühren, werden die beiden ineinander verschränkten, rechtwinklig zueinander ausgerichteten Kreuze durch das Stahlseil miteinander verbunden. Ihre gemeinsame Ebene findet sich in der Vertikalen, die alle Elemente zu einer kompositorischen Einheit vereint.





Medusa

2015, Aluminium und Stahlseil, 115x130x140 cm

/

Text

Anne Zühlke

Drei schlangenförmige, in sich gewundene Aluminiumstreben winden sich umeinander, ohne sich zu berühren. Jede von ihnen besteht aus zwei der Struktur einer Doppelhelix folgenden Edelstahlbändern. Diese verlaufen parallel und sind durch Querstreben miteinander verbunden. Der Abstand der einzelnen Kompartimente zueinander scheint keiner Regelmäßigkeit zu unterliegen. Durch ein unsystematisch anmutendes Netz aus Stahlseilen werden sie miteinander verbunden und zueinander in Beziehung gebracht. Während zwei der organisch gewundenen Formen auf dem Boden aufliegen, fehlt der Dritten die direkte Erdverbundenheit. Nur durch die Stahlseile mit den anderen verknüpft, scheint sie zwischen ihnen zu schweben.

Vita

geboren 1954 in Reichenbach, Rheinland-Pfalz, Deutschland

lebt und arbeitet in Bergen, Norwegen

reinhard.haverkamp@gmail.com

reinhardhaverkamp.wordpress.com

Ausbildung

1979-1981: Hochschule

der Künste, Berlin

1973-1979: Kunstakademie Münster,

Meisterschüler von Prof. Paul Isenrath

Einzelausstellungen

2015: Auf Gegenseitigkeit,

FrommannscherSkulpturenGarten, Jena (D)

2014: Vedholmen Galleri, Lepsøy (Nor)

2012: Blaue Stunde Galerie, Berlin (D)

2011: Laokoon,

Skulpturarena øst, Oslo (Nor)

2011: Galerie Linneborn, Berlin (D)

2009: å erobre rommet, Kunst-

nersenteret i Buskerud, Drammen (Nor)

2009: Doppelrad, Installation im Außen-

bereich, Norsk Skogmuseum, Elverum (Nor)

2007: En Skulpturproces, Monumen-

talskulptur im Stadtpark Bøvlingbjerg,

Galeri ET4U, Vemb (Dk)

2004: Sving, RAM galleri, Oslo (Nor)

2003: 1+1=3, Hagesund Billedgalleri (Nor)

2002: Sogn og Fjordane kunstsenter,

Førde (Nor)

2002: Nord-Trøndelag Fylkesgalleri,

Namsos (Nor)

2002: Galerie Linneborn, Berlin (D)

2001: shape and volume,

Hordaland Kunstsenter, Bergen (Nor)

2000: Norge 2000,

Galleri By the way, Bergen (Nor)

1997: Skulpturen in Haus und Park,

Sandnes Kunstforening, Sandnes (Nor)

1993: UKS Oslo (Nor)

1990: Galerie Scheerer, Miltenberg (D)

1986: Bewegliche Metallplastiken,

KARO-Galerie, Berlin (D)

1984: Weekend Gallery, Berlin (D)

Kollektiv- und Gruppenausstellungen

2011: Norwegische

Skulpturbienale, Oslo (Nor)

2011: „Freie Sicht“, Infocenter Thyssen

Krupp, Duisburg (D)

2010: „Klima“, Radøy Kunstsenter,

Bergen (Nor)

2009: International Copenhagen

Wood Festival, Kopenhagen (Dk)

2008: Holzfestival, Bergen (Nor)

1997/98/99: Østlandsausstillingen,

Lillestrøm (Nor)

1998: „Arena“, Hordaland

Kunstsenter, Bergen (Nor)

1992: „Turbulenzen“,

Institut f. Wasserbau, TU Berlin (D)

1992: „Dialog“, Goethe-Institut

Budapest (Hun)

Konzerthaus „Kilden“ Kristiansand (Nor)

2008: Haus der Nachhaltigkeit,

Biosphärenreservat Pfälzer Wald (D)

2008: „Campanile“, Technologie-
gebäude, Hamar Katedralskule (Nor)

2008: „Reke“ Madla Leir,

Stavanger (Nor)

2006: Bergenhus Schule,

Rakkestad (Nor)

2004: Windsulptur,

Nordvik Schule, Bergen (Nor)

2001: Wasser- und Windsulptur,

Millenniumskulptur Sykkemonument (Nor)

2001: Windsulptur,

Hamar Postterminal (Nor)

1996: Arthur Anderson Consulting,

Oslo (Nor)

1993: 4 Skulpturen, Außenbereich

Technische Universität Berlin (D)

1992: „Aus der Sicht“,

Kunstamt Tiergarten, Berlin (D)

1989: „Gelb Rot Blau“,

Kunstamt Tiergarten, Berlin (D)

1989: „KARO zeigt sich“,

Künstlerwerkstatt der

Karl-Hofergesellschaft, Berlin (D)

1989: „Großplastiken“,

Freiluftausstellung Korntal (D)

1988: Galeria d'arte contemporanea,

Suzzarra (Ita)

Stipendien und Auszeichnungen

2004: Statens Garantiinntekt

(Staatsstipendium)

1996/98: Billedkunstneres

vederlagsfond

1993: Arbeidsstipend Namsos

(Arbeits- und Aufenthaltsstipendium)

1990: Anerkennungspreis der

Darmstädter Sezession

Kunst im Öffentlichen Raum

2015: Stahlsulptur,

Stjørdal Kulturzentrum (Nor)

2014: Foyerinstallation + Windsulptur,

Schwimmhalle u. Schule „Helleren“,

Bergen (Nor)

2011: Windsulptur,

Werkliste

Dreiecksbeziehung, 2011, Edelstahl,

200x200x60 cm

Wendel, 2011, Edelstahl, 60x60x20 cm

Kreislauf, 2011, Edelstahl

und Aluminium, 250x250x230 cm

Kreuzung, 2015, Edelstahl,

120x120x200 cm

Parallele, 2011, Edelstahl,

95x290x110 cm

Ringtanz, 2015, Eschenholz

und Stahlseil, 100x100x200 cm

Zwei-Rad, 2013, Fahrradfelgen,

160x210x160 cm

Felgenbaum, 2013/15, Fahrradfelgen,

variable Größe

Medusa, 2015, Aluminium

und Stahlseil, 115x130x140 cm

Impressum

Reinhard Haverkamp. Auf Gegenseitigkeit
FrommannscherSkulpturenGarten 2015
Frommannsches Anwesen Jena
03.06. — 19.07.2015

Kuratorin: Linn Burchert, M.A.

FrommannscherSkulpturenGarten 2015
ein Gemeinschaftsprojekt von

Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Kunsthistorisches Seminar Jena
Frommannsches Anwesen
Fürstengraben 18
07743 Jena

und

Jenaer Kunstverein e.V.
Galerie im Stadtspeicher
Markt 16
07743 Jena

Reinhard Haverkamp. Auf Gegenseitigkeit erscheint
zur gleichnamigen Ausstellung im Frommannschen
SkulpturenGarten 2015, Frommannsches Anwesen, Jena

Herausgeber: Philipp Schreiner

Redaktion: Anne Zühlke, Ella Magdalena Sophie
Falldorf, Eva Rudolf, Linn Burchert, Marco Welnowski,
Oliver Wurzbacher, Philipp Schreiner, Rebekka Marpert

Lektorat: Linn Burchert, Eva Rudolf

Layout: Kristin Schulze <http://www.kristinschulze.de>

Fotosticker: Johannes Maas

Fotos: S. 54–70 (c) Reinhard Haverkamp

Druck:

PIGMENTPOL Thüringen GmbH
Ernst-Abbe-Platz 5
07743 Jena
<http://pigmentpol.de/>

Coverbild:

Elisabeth Fritz, 2013

Gefördert durch:

jena KULTUR
Kultur. Tourismus. Marketing.

FrommannscherSkulpturenGarten (c)
initiiert 2012 von Prof. Dr. Verena Krieger

[http://www.kunstgeschichte.uni-jena.de/Ausstellungen/
Frommannscher+Skulpturen+Garten.html](http://www.kunstgeschichte.uni-jena.de/Ausstellungen/Frommannscher+Skulpturen+Garten.html)

(c) 2015 FrommannscherSkulpturenGarten, die Autoren

Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Friedrich-Schiller-Universität Jena



